АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва 1958

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
профессор ***В. Ф. БЕРЕСТНЕВ***

Академик

Тодор Павлов

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ

1

Не только в Советском Союзе и в Болгарии, но и в ряде других социалистических и несоциалистических стран в последнее время происходили и происходят научные дискуссии по вопросам эстетики и литературной критики, особенно в связи с общей характеристикой и определением понятия социалистического реализма. Несомненно, это положительное явление. Подобные дискуссии будут содействовать правильной постановке ряда эстетических и литературно-критических вопросов и подвинут вперед эстетическую и литературно-критическую мысль.

К числу проблем, требующих к себе особого внимания, относится вопрос о роли и значении логического метода исследования и изложения в науке вообще и в эстетической науке в особенности. К сожалению, мы все еще встречаемся с непониманием или же с недооценкой подобного логического метода исследования и изложения в эстетике.

Основные возражения против логического метода применительно к эстетике идут по линии критики так называемого абстрактного мышления и защиты историзма, «конкретного мышления на основе самих литературных фактов», как это формулировалось в некоторых докладах и выступлениях на дискуссии по реализму, организованной недавно в Институте мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР. Такие же возражения мы слышали в последнее время в Болгарии и в других странах народной демократии.

На первый взгляд эти возражения кажутся справедливыми, но только на первый взгляд. В сущности здесь допускается ошибка, которая, если вовремя ее не понять и не преодолеть, не предвещает ничего хорошего для дальнейшего развития нашей научно-эстетической и литературно-критической мысли.

В основном докладе «Проблемы социалистического реализма», сделанном на дискуссии в Институте имени Горького доктором филологических наук тов. В. Р. Щербиной, встречаются некоторые утверждения, смысл которых сам докладчик сформулировал следующим образом: «Социалистический реализм — это творения М. Горького, В. Маяковского, А. Серафимовича, Д. Фурманова, А. Фадеева, А. Н. Толстого, М. Шолохова, А. Барбюса, Л. Арагона, П. Элюара, Го Мо-жо, Мао-Дуня, И. Бехера, А. Зегерс, Х. Лакснесса, Ж. Амаду, П. Неруды, Шон-о-Кейси, Ю. Фучика, М. Пуймановой, В. Незвала и ряда других известных всему миру писателей. Круг произведений, связанных с именами этих художников, сразу дает представление о социалистическом реализме, о самом значительном в литературном движении современности.

Поэтому во всех суждениях и спорах о методе социалистического реализма надо исходить из живой плоти литературы, а не из неких предопределенных формул и положений.

Развитие социалистического реализма представляет собой не самодвижение эстетических принципов, а живое развитие советской и передовой зарубежной литературы».

Далее в этом докладе, как и в других докладах и высказываниях, развивается совершенно правильная мысль, что социалистический реализм — закономерный продукт исторического развития, которое выдвинуло на общественную арену новые силы, создало новые условия и поставило новые задачи перед реалистическим искусством. Ясно, что в этом вопросе между всеми действительно по-марксистски, по-ленински мыслящими теоретиками искусства и литературными критиками не может быть существенных разногласий.

Здесь нас интересует прежде всего то место из доклада тов. Щербины, в котором сказано о произведениях Горького, Маяковского, Серафимовича и других, что эти произведения и являются социалистическим реализмом, что

они составляют «живую плоть» литературы социалистического реализма, что именно из этой «живой плоти» нужно исходить при постановке и решении основных вопросов марксистско-ленинской эстетики и литературной критики, а не из каких-то «предопределенных формул и положений». В этой мысли (а она содержится не только в докладе тов. Щербины, но и в ряде высказываний других участников названной дискуссии) мы встречаемся с тенденцией недооценки теоретического метода исследования вообще и, в частности, в эстетике и литературной критике.

Никто не спорит, что Горький, Маяковский, Серафимович и другие перечисленные авторы являются социалистическими реалистами. Искусство социалистического реализма — это бесспорный факт, который давно существует, но который одновременно требует своего научного анализа, всесторонней оценки и теоретического обобщения. Можно ли считать научным анализом, оценкой и обобщением только указание на этот факт, олицетворенный в произведениях перечисленных в данном случае авторов, и сделать прямо из него вывод, что это и есть социалистический реализм? Ясно, что здесь нет теоретического обобщения, а есть лишь указание па факт и обозначение этого факта именем социалистически-реалистического искусства. Но, как это понятно каждому, факт еще не представляет собой научного обобщения, а имя, данное этому факту, остается еще только именем и не является еще научным определением.

В сущности, задача научного исследования и изложения здесь не только не заканчивается, но именно отсюда начинается. И в целях иллюстрации мы позволим себе остановиться на следующем вопросе.

Когда Маркс работал над «Капиталом», он прекрасно знал, что капитализм олицетворен в ряде отдельных капиталистических предприятий, которые в то время существовали в Англии, Америке, отчасти во Франции, Германии и других странах. Капиталистические предприятия, их возникновение и дальнейшее развитие, происходящее по определенным объективным экономическим законам, были также бесспорным и никем не отрицаемым фактом. Однако Марксу никогда не пришла бы мысль, указав на этот факт, заключить: вот это и есть капитализм.

Задача состояла не просто в том, чтобы указать на факт и присвоить ему имя «капитализм», а в том, чтобы теоретико-логически проанализировать этот факт, оценить его всесторонне научно и политически и сделать отсюда ряд научных и политических выводов, обобщений, определений. Это именно и сделал Маркс в «Капитале», и в этом его бессмертная заслуга как гениального теоретика и политика революционного пролетариата, как основоположника марксизма, пролетарской революционной теории, стратегии, тактики и организации.

Но как совершил Маркс этот научный и политический подвиг? Ответ на этот вопрос можно найти в первых главах «Капитала», в которых дан гениальный научный анализ и определение стоимости, прибавочной стоимости, товара и денег, процесса капиталистического воспроизводства и т. д. Здесь Маркс не излагает историю капитализма и даже не всегда пользуется отдельными конкретными примерами из практики тогдашних капиталистических предприятий. Его анализ и обобщения, в высшей степени теоретико-логические, одновременно проникнуты глубочайшим историзмом, какого до тех пор не знала политическая экономия. Если бы Маркс ждал, когда будет написана история капитализма и после этого сел бы писать свой труд о капитале, мы и до сих пор не имели бы теории марксизма и марксистской политической экономии по той простой причине, что и до сих пор, вопреки некоторым попыткам, экономическая история капитализма и всего докапиталистического экономического развития не написана. Больше того, именно на основе «Капитала», т. е. именно на основе теоретико-логической работы Маркса и Энгельса, а позднее и Ленина об империализме стало возможным приступить к написанию самой истории капитализма и всего человеческого экономического развития. Точнее говоря, эта история и сейчас пишется, но еще не написана в такой степени, в какой была осуществлена теория в основном труде Маркса «Капитал», а позднее в ленинском труде «Империализм, как высшая стадия капитализма».

На эти бесспорные факты упорно не хотят обратить необходимого внимания некоторые болгарские и советские авторы. Но факты мстят за всякое невнимание к ним.

Диалектический материализм, признавая единство логического и исторического метода, соответственно — научной теории и истории, не отождествляет их абсолютно и метафизически, т. е. не отрицает их специфики и относительной самостоятельности, равно как и их взаимного влияния, и тем более не «сочетает», не «соединяет» их механически. До чего можно дойти на пути, явно противоречащем основным фактам развития истории и основным положениям марксизма-ленинизма, видно в случае с проф. Ж. Натаном, до сих пор все еще не примирившимся с тем фактом, например, что хотя «Капитал» Маркса глубоко проникнут историзмом и богато насыщен историческими иллюстрациями, но является не историей, а теорией политической экономии и капитализма. С упорством, достойным лучшего применения, тов. Ж. Натан в своей статье «По некоторым вопросам экономической истории Болгарии» (журнал ВЭИ имени К. Маркса, 1955, кн. 1), наконец, пришел к выводу, что «спор «теория или история является... беспредметным». Но беспредметно только натановское «или», потому что между теорией и историей как классики марксизма, так и само фактическое развитие наук всегда ставили не «или», а «и», которое, означая их диалектическое единство, ни в коем случае не означает и не может означать ни абсолютного и метафизического тождества, ни просто арифметическо-механического «сочетания», уничтожающего всякую специфику и относительную самостоятельность логического и исторического метода, соответственно — научной теории и научной истории.

Значит ли все это, что Маркс не интересовался фактами капиталистического развития? Конечно, не значит. Как раз наоборот, Маркс глубоко интересовался фактами, но он знал, что наука не есть просто сумма фактов, она представляет собою исследование, объяснение, научное обобщение фактов, которое и дает нам возможность предвидеть их дальнейшее развитие, а также возможность для революционно-пролетарского, коммунистического изменения общественной действительности, для революционной замены капиталистического общественного строя новым, коммунистическим общественным строем.

Свою аналитическую и обобщающую работу Маркс, разумеется, не начинал на пустом месте. Он исходил из

тогдашних достижений материалистической философии, классической идеалистической философии, особенно диалектического метода Гегеля, из тогдашних классической политической экономии, социалистически-утопической критики капитализма, развития естествознания, культуры, искусства и пр.

Но что бы получилось, если бы Маркс, исходя из всего этого, остался в кругу лишь этих научных достижений и не шагнул вперед, не подверг бы критике существовавшие воззрения и не создал бы качественно новой философии и политической экономии на основе качественно нового общественно-исторического бытия и задач пролетариата — самого революционного и самого прогрессивного из всех существовавших до тех пор в истории человечества классов? Ясно, что никакого революционного переворота в науке Маркс не мог бы совершить, если бы удовлетворился только констатацией существования капитализма и утверждением, что «это и есть капитализм». Ясно, как день, что в этом случае не было бы ни «Капитала», ни качественно новой марксистской науки, а в том числе и марксистской науки об искусстве.

Марксизм является врагом всяческих догматических формул и положений, всякого застоя и неподвижности в научной мысли, всякого топтания в кругу существующих уже научных достижений. Не менее ясно, что если мы попытаемся исходить из ничего и будем пренебрегать научным, культурным и художественным наследством, мы решительно ничего не создадим и будем находиться в заколдованном кругу. Маркс не поступал так, а, исходя из тогдашних достижений науки, из тогдашних достижений теоретико-логического мышления, так исследовал факты и так пользовался научными понятиями, категориями и законами, что дал нам свой гениальный анализ, оценку и обобщение капиталистического общественного развития, раскрыл перед нами дальнейшие перспективы общего экономического развития человеческого общества и таким образом завещал нам теоретическую и методологическую основу для всего научного, политического, культурного и художественного развития, современного и будущего.

Вопрос, однако, имеет и другую сторону, которая не менее важна и поучительна. Речь идет о том, что Маркс

и Энгельс, а затем и Ленин в новых условиях, в условиях империализма и пролетарских революций, неизменно, с непревзойденной страстью, последовательно вели победоносную борьбу против всякого и всяческого ревизионизма в области марксизма и пролетарского революционного движения. А что характерно для ревизионизма? Известна ревизионистическая формула Бернштейна: «Конечная цель — ничто, движение — все». Но что, в сущности, это значит? Это значит, прежде всего, абсолютизирование эмпирических фактов, категорический отказ выйти из их заколдованного круга и решительный отказ от принципиальной научной и политической мысли, от принципиального научного и политического анализа, оценки и обобщения самих фактов. Ревизионизм в теоретическом отношении — это прежде всего беспринципность, бесперспективность, ползучий эмпиризм, как говорят русские, а в самой политической борьбе он означает близорукий, грубый, вульгарный практицизм, который не интересуется ни научными принципами революционного пролетарского движения, ни его конечными революционными целями, а вертится в кругу временных, ограниченных, условных реформ на базе капитализма, который будто бы в один прекрасный день сам по себе перерастет в социализм. Ревизионизм представляет смертельную опасность для марксизма и коммунизма, и именно поэтому марксисты-ленинцы всегда страстно, решительно, последовательно и до конца вели борьбу против ревизионизма во всех его видах и нюансах.

Некоторые авторы рекомендуют нам не только сообразовываться с фактами, исходить из них, но и не выходить из их круга и вместо того, чтобы попытаться дать теоретический анализ, оценку и обобщение, в данном случае — социалистического реализма, удовлетвориться ничего не значащим утверждением: «это и есть социалистический реализм». Это по существу ведет к отказу от действительно научного определения социалистического реализма, его художественного метода. Но как же мы будем тогда бороться осмысленно и результативно против современных попыток ревизии марксизма-ленинизма вообще и, в частности, марксистско-ленинской эстетики, теории и метода искусства социалистического реализма?

Ясно, что «предопределенные формулы» не помогают, а только вредят. Тенденции же отказа от теоретико-

логического метода исследования и изложения могут в конечном счете привести нас — хотим мы этого или не хотим — к отступлению от принципов марксистско-ленинской эстетики. Если бы Ленин рассуждал лишь чисто эмпирически-индуктивно, он не мог бы ни предвидеть, Великой Октябрьской социалистической революции, ни обобщить ее опыт, не смог бы, конечно, предвидеть более поздних социалистических революций, одинаковых по существу с Октябрьской, но отличающихся от нее по своим формам, темпам, размаху и проч.

Быть может, возразят: а разве Ленин не открыл и идею, и первые зачатки Советской власти в Парижской коммуне и особенно в революции 1905 г. в России и, следовательно, разве нельзя считать его учение о Советской власти как специфической и высшей форме пролетарской диктатуры и социалистической демократии обобщением самих фактов? Само собой разумеется, что Ленин обобщил эти факты, как разумеется и то, что Ленин никогда и нигде не советовал нам пренебрегать фактами. Как раз напротив: всюду и всегда Ленин требует от ученого именно анализа фактов, но анализа их под углом зрения диалектического материализма, требовал применять к анализу фактов марксистский диалектический метод исследования. Факты, о которых мы говорим, а именно зачатки Советской власти в Парижской коммуне и в русской революции 1905 г., и в самом деле имели место, но ведь не является секретом, что Плеханов, например, не увидел их, не оценил, не обобщил их так, как увидел, оценил и обобщил Ленин? А это, конечно, относится не только к Плеханову. Факты есть факты, но если исследователь подходит к ним не будучи вооружен самой передовой научной теоретической и методологической мыслью, то он может пойти и по линии ревизионизма и реформизма, по которой именно и пошла в определенном смысле и степени, особенно во время Октябрьской революции, мысль Плеханова, в то время как мысль Ленина пошла как раз по противоположному пути и привела — повторим — к тому, что он не только обобщил имевшиеся в то время факты освободительного движения, но и предвидел характер и ход более поздних социалистических революций.

Если бы Ленин ждал, когда будет написана научная

история пролетарских революций и социалистического строительства, и только после этого приступил бы к их научному анализу, оценке и обобщению, не было бы ни ленинской теории, ни ленинской политики, и все мы тонули бы в ревизионистском и реформистском болоте. Ленин своим гениальным теоретико-логическим анализом, который не отрицает, а предполагает глубокий историзм, спас нас от этого незавидного положения, создал свою ленинскую теорию, наметил основные принципы строительства социалистического государства, партии нового типа, социалистической экономики и, таким образом, вооружил нас в борьбе за полную и окончательную победу коммунизма, за замену капиталистического строя качественно новым и высшим в человеческой истории коммунистическим общественным строем.

Некоторые современные авторы очень любят выступать против аналогий. В сущности, здесь иногда кроется сознательное или несознательное отступление от марксистско-ленинской теоретической и политической мысли в направлении ревизии нашей теории и практики, в том числе и нашей эстетической теории и художественной практики. Из одной аналогии и в самом деле нельзя создать ни научной теории, ни научной истории. Это факт, который многократно подтверждался историей науки и практики. Нельзя анализы и обобщения, сделанные в области философии и политики, переносить механически в область эстетики и литературной критики и еще меньше в область самого искусства социалистического реализма. С этим, понятно, ни один марксист-ленинец не станет спорить.

Однако вместе с тем никогда не следует забывать, что марксистско-ленинская эстетика есть наука и что искусство социалистического реализма, наряду со всей своей спецификой, не теряет и не должно терять свою объективно-познавательную природу и значение. А это значит, что некоторые закономерности и обобщения, сделанные в области марксистско-ленинской философии и пролетарской политики, не могут не иметь определенного значения также и для марксистско-ленинской эстетики, и для литературной критики, и для самого искусства социалистического реализма. Здесь речь уже не идет о каких-то механически перенесенных и использованных

аналогиях, но о самой сущности, природе, о самой роли и значении как марксистско-ленинской эстетики и литературной критики, так и искусства социалистического реализма. Иногда можно слышать разговоры о том, что марксистско-ленинская философия не имеет отношения к частным или специальным наукам и что не следует судить по аналогии с философией о характере, значении и развитии частных или специальных наук. Это верно лишь постольку, поскольку философия не есть частная наука, а частные науки не суть философия. Но одновременно и философия, и частные науки суть именно науки, именно объективное познание общественных и природных явлений. А раз это так, между ними не может не быть чего-то общего и, следовательно, некоторые анализы, оценки и обобщения в области философии не могут не иметь значения и для частных наук. Поскольку же эстетика есть частная наука и поскольку литературная критика тоже не может не быть научной и, наконец, поскольку и само искусство социалистического реализма не может не давать нам объективного знания об объективно-реальных общественных и преломляющихся через них природных явлениях, при всем том, что оно имеет и свою собственную эстетическую специфику,— постольку некоторые анализы, оценки и обобщения марксистско-ленинской философии не могут не иметь принципиального значения также и для эстетики, и для литературной критики, и для самого искусства социалистического реализма.

Принять обратное, прикрываясь будто бы желанием избежать всякой аналогии, значило бы дойти до принципиального отрыва философии от эстетики и объективного познания вообще от специфически художественного освоения мира, т. е. науки от искусства. Это, быть может, понравилось бы ревизионистам в области эстетики, литературной критики и искусства социалистического реализма, но с этим не может согласиться ни один серьезный марксистско-ленинский теоретик и критик искусства, а также ни один художник, пользующийся методом социалистического реализма.

2

Другой вопрос, который имеет особенно важное теоретико-методологическое значение для правильной поста-

новки и разработки основных проблем марксистско-ленинской эстетики, это вопрос о диалектически противоречивом единстве между общим и специфическим в разных общественных явлениях, в том числе и в искусстве.

Вопрос этот настолько стар, насколько стара и сама эстетика. Все, кто занимался изучением сущности, роли и значения искусства, были принуждены поставить более или менее сознательно, в той или иной форме и степени этот вопрос. В частности, одна из заслуг Канта в области эстетики, вопреки субъективизму, агностицизму и формализму последней в его интерпретации, состоит именно в том, что Кант сделал попытку определить специфику искусства, отграничив его от научного познания и от других идеологических и неидеологических явлений в жизни человека.

Теоретики искусства после Канта, в том числе и Гегель, продолжили, хотя и в других направлениях и другими средствами, разработку этого вопроса. Однако свою правильную постановку и принципиальное решение вопрос этот получил лишь в трудах основоположников марксизма. Эстетические взгляды Маркса и Энгельса нашли свое развитие в трудах Плеханова, Ленина и его последователей в России и в СССР, а у нас в Болгарии — в трудах Димитра Благоева.

Наши читатели знают, что этот вопрос был и остается до сих пор одним из первых и главных. Он не сходит со страниц исследовательских работ как в СССР, так и в Болгарии и в других социалистических и некоторых несоциалистических странах.

Это совсем не означает, что вопрос решен полностью и последовательно до конца нами, профессиональными эстетиками и литературными критиками, хотя все принципиальные предпосылки для его правильной постановки и решения давно даны в соответствующих трудах и высказываниях классиков марксизма и особенно Ленина и его учеников и продолжателей его дела.

Известно, например, что рапповцы, отождествляя абсолютно и метафизически научный метод с художественным, толкнули развитие научной эстетической мысли назад, завели ее в тупик. Ныне среди нас, последователей классиков марксизма, нет двух мнений относительно того, что между художественным и научным методом действительно

есть что-то общее, но что одновременно между ними есть и существенное различие, которое марксистско-ленинской эстетике и литературной критике необходимо уловить, исследовать и определить.

Современная буржуазная эстетическая и литературно-критическая мысль в попытках построить теорию искусства, рассматриваемого в качестве лишенного какого бы то ни было объективно-реального предмета, в качестве абстрактной умственной деятельности (в произведениях, например, «абстракционистов»), настолько напирает на «специфическую» сторону искусства, что из него решительно улетучивается все то, что есть вообще общего между искусством и объективным научным познанием.

Приходится с сожалением отметить, что к этой позиции буржуазных эстетиков и литературных критиков, отвергающих всякую мысль об объективно-познавательной сущности и значении искусства, сползают в последнее время и некоторые авторы, считающие себя сторонниками марксистско-ленинской эстетики, но сознательно или несознательно, в той или иной форме и степени отступающие от правильных позиций в этом важном вопросе.

Такие частичные или даже полные отступления от позиций марксистско-ленинской эстетики и литературной критики идут, прежде всего, по линии «критики» так называемого гносеологизма в эстетике. Тот, кто следил за развернувшейся на страницах нашей газеты «Литературен фронт» дискуссией по основным вопросам социалистического реализма, не мог не заметить, что некоторые чехословацкие, а также и болгарские авторы все чаще говорят о каком-то «гносеологизме» в эстетике и, восставая против него, доходят в конце концов до абсолютного противопоставления метода познания методу искусства, называя последний т в о р ч е с к и м методом.

Нетрудно понять, что здесь мы имеем дело по меньшей мере с недоразумением, которое, однако, очень опасно, если мы действительно хотим правильно ставить и разрабатывать основные вопросы эстетики и литературной критики.

Без сомнения, что художественный метод есть и должен быть творческим методом. Однако не является ли фактом, что все мы говорим также о творческом характере марксистско-ленинского мировоззрения вообще, что

все мы считаем марксизм творческим учением и, следовательно, считаем и общий диалектико-материалистический метод творческим методом? Все мы делаем и должны делать различие между обыкновенным фотографическим, бесстрастным, объективистским отражением действительности и философским познанием, взятым как субъективный образ объективных вещей. Все мы с полным основанием говорим, что задачей философского и каждого другого научного познания является не только объяснить мир, но и дать нам возможность целесообразно и прогрессивно-революционно изменять его. А это значит, что и наш научный метод, и на первом месте научный философский метод, есть и должен быть творческим методом.

Следовательно, разница между научным и художественным методом состоит не в том, что художественный метод является творческим, а научный — не творческим. Оба метода суть и должны быть творческими. Это для марксистов-ленинцев доказанная истина, и по этому поводу между нами не может и не должно возникать никаких споров или дискуссий.

Задача состоит не в том, чтобы противопоставить художественный метод как творческий метод познания — нетворческому, а открыть, исследовать и определить художественный, если угодно, эстетический характер, роль и значение метода искусства в отличие характера и значения метода каждой науки. Таким образом, мы снова приходим к вопросу об исследовании и определении как того, что́ есть общего между научным и художественным познанием или освоением мира, так и того, что́ есть специфичного для научного познания и для художественного познания или освоения мира. Иначе мы скользим вниз, что́, рано или поздно, приведет нас в болото современной буржуазной беспредметной и абстракционистской эстетики и искусства.

Также очень часто и поныне в некоторых учебниках по историческому материализму, в монографиях, исследованиях, статьях, докладах и высказываниях можно встретить мнение, что искусство есть форма общественного сознания. Этого никто из нас и не отрицает. Однако также факт, что не только искусство есть форма общественного сознания. Грамматика, алгебра, геометрия, физика, химия и другие науки также представляют собой

форму общественного сознания, также представляют собой общественные явления. Они, однако, не являются идеологическими общественными явлениями. Только когда и поскольку математик, физик или языковед ставят перед собой более общие теоретические и особенно философские вопросы в связи с предметом и задачами своих наук, они уже вступают в область идеологических явлений и в их научные работы включаются вопросы общественно-надстроечного, идеологического, а следовательно, и классово-партийного (в разделенных на классы обществах) характера и значения.

С другой стороны, столь же очевидно, что и в каждом искусстве без исключения, наряду с надстроечно-идеологическими сторонами, можно указать и на ряд элементов или моментов, которые имеют ненадстроечный характер и значение. Каждый писатель, живописец, музыкант и т. д. прекрасно знает, что он должен пользоваться рядом изобразительных материалов, средств, подходов, методикой, которые сами по себе не имеют идеологического характера и значения, т. е. которые сами по себе представляют ненадстроечные общественные явления. То же касается и воспитания, и педагогики, как я пытался доказать это в своей статье, помещенной в журнале «Философска мисъл» (кн. 4) за прошлый год. Этот факт однако ни в коем случае не может послужить основанием для того, чтобы снять вопрос об общем идеологическом характере искусства как искусства, соответственно — философии, этики, педагогики и эстетики как наук.

Из всего этого следует, что определение искусства только как формы общественного сознания — слишком широкое определение, чтобы оно могло быть точным. Даже определение искусства только как общественно-идеологического явления недостаточно для того, чтобы раскрыть его специфическую природу как искусства в отличие от природы остальных общественно-идеологических явлений, в том числе от философии, этики, учения о праве, политики и др.

Задача заключается в том, чтобы не удовлетворяться определением искусства как общественно-идеологического явления, а, подчеркивая его общественный характер, указать одновременно и на то, чем искусство как идеологическое явление качественно отличается от остальных

идеологических явлений и что́ именно придает ему его специфический характер, роль и значение.

Нечто подобное получилось и с вопросом об определении познавательного метода вообще и художественного познавательного метода в особенности как пути к истине. Это определение нельзя изъять из употребления, и принятие его всеми идеалистами не является еще основанием для изъятия из употребления. Весь вопрос однако состоит в том, что это определение не есть, в сущности, научное определение, а мы должны дать художественному методу именно научное определение.

Мистики, субъективные идеалисты и прагматики также употребляют свои особенные «методы», когда пытаются отрицать объективное существование мира и познания вообще как субъективного образа объективных вещей и явлений. Более того, все реакционеры, шарлатаны, мракобесы и даже обыкновенные преступники так или иначе вырабатывают свои «методы» мышления и действия. Следует ли однако из этого факта, что их «методы», которые также представляют собой путь к достижению определенной цели, могут и должны называться научными методами в истинном, точном, полном смысле этого слова?

В этом сущность вопроса. В моих работах, в том числе и в дискуссионной статье «О социалистическом реализме и некоторых других вещах» в газете «Литературен фронт» я стремлюсь доказать, что определение метода только как пути к истине страдает, во-первых, отсутствием материализма, во-вторых, отсутствием теории отражения и, в-третьих, отсутствием диалектики. И вследствие этого оно мне представляется недостаточным, неточным именно как научное определение метода вообще.

В связи со сказанным необходимо остановиться еще на одном вопросе. Отдельные товарищи, принимавшие участие в дискуссии по реализму, говоря о развитии реалистического художественного метода в европейских литературах, отождествляют его с «приемами, или способами» типизации действительности, «образно обобщенного ее отражения, с чем в свою очередь связано возникновение и развитие складывавшихся в одинаковой последовательности и в аналогичной между собой борьбе больших литературных направлений, сменяющих друг друга,—

классицизма, сентиментализма (предромантизма), романтизма, реализма»[1].

Известно, что неверно определять типическое только как ту сферу, в которой проявляется партийность литературы. Партийность литературы, конечно, проявляется также и в сфере типического, но она проявляется и в сфере идейного содержания и целенаправленности искусства, и в его эстетически-эмоциональной сфере, и особенно в сфере его связей с общественной практикой. Маркс и Энгельс были бесспорно правы, когда говорили, что реализм подразумевает изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах. Эта формулировка остается верной по отношению также и к искусству социалистического реализма. Маркс и Энгельс, однако, совсем не виноваты в том, что некоторые их последователи недопустимым образом абсолютизировали эту формулировку, и получилось так, что раз нет в каком-либо произведении типичных характеров в типичных обстоятельствах, оно перестает быть художественным произведением. А ведь известны случаи, когда, например, в лирических или музыкальных произведениях нет и не может быть никаких типичных характеров и типичных обстоятельств, но все-таки эти произведения остаются художественными. Мало того, типичными могут быть не только характеры и общественные обстоятельства, но и переживания, эмоции, отдельные проявления духовной жизни людей, которые также могут и должны быть обьектом художественного изображения, т. е. искусства в точном и строгом смысле этого слова.

Следует отметить, что, например, в художественных произведениях английских романтиков конца XVIII и начала XIX в. и особенно в произведениях Байрона, Китса, Шелли и других мы находим много лирико-романтических образов, но, за незначительными исключениями, мы не находим в них изображения типичных человеческих характеров и типичных общественных обстоятельств.

Ныне среди некоторых литераторов и эстетиков идет спор о том, как именно нужно объяснить, определить

---

[1] Д. Благой. Особенности русского реализма. М., 1957, стр. 3 (на правах рукописи).

и оценить романтическое, причем несомненно прогрессивное искусство Байрона, Китса, Шелли и др. По этим вопросам можно спорить, дискутировать. Не может быть, однако, спора о том, что в своем художественном творчестве английские романтики (и не только они) художественно отразили ряд чувств, настроений, тенденций, мечтаний и т. д. определенных общественных слоев, существовавших в то время в Англии, чувств, мечтаний и настроений, которые оказались типичными для этих слоев. В этом смысле типическое в жизни было отражено и английскими романтиками, что доказывает, что вообще искусство не может быть по-настоящему художественным, если в нем отсутствует типизация.

Одновременно было бы преувеличением, стало быть, неправильным сводить искусство английских романтиков, да и всякое другое, только и исключительно к этой его стороне, хотя и важной, но не единственной. В сущности, типизацию можно найти и в обыкновенной кинохронике, даже и в политической пропаганде и агитации. Типизация становится художественной типизацией только при определенных условиях — когда произведение идейно насыщено и целенаправленно и эстетически-эмоционально.

Типизация, особенно для социалистического реализма, есть первая и особенно важная, но не единственная и не исчерпывающая его закономерность. То же можно сказать и про все остальные только что упомянутые черты или стороны. Ни одна из них, взятая сама по себе, не может обеспечить художественной специфики искусства. Художественная специфика искусства обеспечивается только диалектически-противоречивым единством всех его основных черт или законов, их относительной самостоятельностью, качественным своеобразием, их взаимным слиянием в то особенное целое, которое составляет действительную специфику искусства как искусства.

Повторю: каждая из основных черт или сторон искусства, взятая как органическая составная часть всей специфической характеристики искусства, несет в себе природу своего целого, т. е. природу искусства как целого.

И здесь снова встает вопрос об общей и специфической природе искусства. Становится очевидной ошибочность взгляда, будто художественный метод можно свести

к сумме «...приемов и способов типизации действительности, образно обобщенного ее отражения...» [2].

Искусство должно давать нам «обобщенное отражение действительности», но «обобщенное отражение действительности» дают нам также и философия, этика, наука о праве, наука о воспитании и т. д. Если мы удовлетворимся только этой стороной вопроса, специфика искусства будет недооценена.

Но если мы забудем типизацию как одну из важнейших закономерностей искусства, то лишим искусство, во-первых, его значения субъективного образа объективно-реальных вещей и явлений и, во-вторых, что следует из первого, придем к отрицанию познавательной силы и значения искусства. В таком случае художественные образы перестают быть субъективными образами объективно-реальных вещей и явлений и превращаются в чисто субъективистские, индивидуалистические и в конце концов мистические выражения переживаний, чувств, эмоций, мечтаний, стремлений замкнувшейся в самой себе отдельной личности, не отражающих каких-либо общественных настроений, чувств и пр. А подобное искусство перестает иметь какое-либо познавательное и действенное значение и, следовательно, перестает быть, в сущности, искусством в точном и строгом смысле этого слова. Оно превращается в неполноценное искусство, полуискусство, лжеискусство, как это происходит в упадочном, декадентском искусстве многих современных западноевропейских поэтов, живописцев, скульпторов, кинорежиссеров и др.

3

Вопрос о *специфике* художественного метода как *художественного* — один из важнейших вопросов нашей марксистско-ленинской эстетики и литературной теории и критики. Вопрос этот предполагает выяснение как того, что есть общего между художественным и научным методом, так и того, чем они качественно-специфически различаются. Однако некоторые авторы абсолютизируют специфический характер и значение

---

[2] Д. *Благой*. Особенности русского реализма, стр. 3.

художественного метода как художественного, чем фактически отрицают то, что есть и должно быть общего между научным и художественным методом, взятыми в качестве орудий не только для объективно-верного объяснения, но и для изменения общественной и преломляющейся через нее природной действительности. А между тем не подлежит сомнению, что художественный метод, подобно научному, в сущности не был бы совсем методом, если бы не определялся прежде всего и главным образом самими объективно-реальными закономерностями, обусловленными закономерностями существования и развития объективно-реальных общественных и природных вещей и явлений.

А раз это так, ясно, что художественный метод, хоть и является художественным, но имеет всегда (и не может не иметь) определенное объективно-познавательное значение. Он не является и не может быть какой-то «рабочей гипотезой», как это утверждает, например, чехословацкий литературный критик тов. В. Достал. Подобно другим теоретикам и литературным критикам он руководствуется в данном случае стремлением разграничить абсолютно эстетику и гносеологию и определить художественный метод только и чисто как творческий в вышеуказанном смысле. Мы уже видели, что это неправильно, а дальше увидим, что ни в коем случае художественный метод не может быть определен как «рабочая гипотеза», которой художник-автор, если пожелает, может пользоваться в своем творчестве, а не пожелает — может отказаться от нее.

Как известно, махисты называли понятие об атоме «рабочей гипотезой», которая могла служить удобным средством для описания, систематизации и прочих человеческих субъективных идей, но которая в действительности не отвечает никаким реальным атомам. Ныне даже ученики начальной и средней школы знают, что атом есть неопровержимо доказанная объективная реальность, а не какая-то субъективистская и релятивистская «рабочая гипотеза». Что же касается искусства, то с тех пор как оно существует, оно оставило нам свидетельства о соответствующих обществах и эпохах, по которым часто даже лучше, чем по некоторым научным документам, мы можем судить о тогдашних объективно-реальных

общественных отношениях, движущих силах, настроениях, тенденциях и пр. Отрицать или недооценивать объективно-познавательный характер и значение искусства значило бы, как мы уже видели выше, превратить его в субъективное выражение субъективистских и релятивистских и, следовательно, никому непонятных и никому ненужных личных переживаний, чувств, мечтаний, стремлений и пр.

Защитники взгляда на искусство не как на субъективный образ объективных вещей и явлений, а как на субъективистское выражение переживаний, настроений, эмоций отдельной личности часто любят аргументировать свою позицию тем, например, что музыка будто представляет собой не субъективный образ объективных вещей и явлений, а является лишь выражением субъективных явлений и тем не менее подобно чистой лирике остается искусством в истинном, полном, строгом смысле этого слова.

Действительно, лирические поэты и музыканты выражают свои интимные эмоциональные и прочие переживания. Но их произведения приобретают общественное признание и значение лишь постольку и тогда, когда и поскольку они одновременно отражают переживания, эмоции, стремления, мечты и пр. определенных общественных классов, слоев, прослоек в данном конкретном обществе. Когда, скажем, П. К. Яворов в начальный период своего поэтического развития дал нам ряд произведений, в которых на первый взгляд выражал только свои личные переживания, эмоции, стремления, он одновременно отражал в этих своих произведениях определенные настроения, чувства, эмоции и пр. известных общественных прослоек того времени у нас, в Болгарии.

Глава склонилась изнуренная,
Устал я, больше мне невмочь.
Душа туманом напоенная,
Как наступающая ночь.
Сияет яркая луна,
Над морем веет ветерок,
Лениво плещется волна,
Качая легкой лодки бок.

Соблазном сладким опьяненный,
Я уношусь в мечтах моих!
К пустыне дальней, где я, знаю,
Опять я буду одинок...
Пускай же там меня лобзает
Холодный, тихий луч луны,
Зефир власы мои ласкает...
Неси ж меня, волна, неси!

Это настроение П. К. Яворова было, несомненно, его личным настроением, и стихотворение можно охарактеризовать как поэтическое выражение настроения поэта.

Однако, как известно, подобными настроениями жили не только Яворов и непосредственно окружающие его люди, но и более широкие интеллигентские и другие общественные прослойки. Сознательно или несознательно в той или иной форме и степени Яворов этим и рядом других подобных произведений не только выразил свои личные настроения, переживания, мечты и пр., но отразил объективно правдивым и художественным способом настроения, эмоции, переживания известной общественной среды. И именно вследствие этого его произведения живут в болгарской поэзии, оказали на нее определенное влияние и теперь вошли в золотой фонд нашего литературного наследства.

В своих симфониях, в частности в Героической симфонии, Бетховен действительно выразил ряд настроений, переживаний, мечтаний, стремлений, которые волновали его самого в его личной жизни. Но одновременно в Героической симфонии (и не только в ней) Бетховен, подобно всем истинно великим и оставившим неизгладимые следы в истории музыкального искусства творцам, отразил гениальным художественным способом соответствующие настроения, чувства, стремления, идеи если не всего, то значительной части тогдашнего общества и времени. Таким образом, музыкальные произведения Бетховена оказались художественными субъективными образами определенных объективных вещей и явлений, а не только исключительно субъективными, релятивистскими и абсолютно неповторимыми выражениями его личных переживаний, настроений, мечтаний, стремлений и пр.

Неправильны, субъективно-идеалистичны по существу своему попытки отрицать в лирике и музыке характер субъективных образов объективных вещей и явлений. Если мы встанем на эту, по существу, гегельянскую, позицию, мы тем самым музыку абсолютно и метафизически отделим от всех других искусств, противопоставим ее абсолютно и метафизически всем другим искусствам, и, следовательно, лишим ее характера и значения художественного освоения мира по законам красоты, т. е. характера и значения искусства в собственном значении слова.

Мир (общественная и преломляющаяся через нее природная действительность) не состоит только из вещей, красок, линий, объемов и пр. Он состоит также и из энергии, силы, звучания, тональности, ритмичных элементов и пр. Особенное звучание, тональность, особенный ритм, особенная динамика, эмоциональность присущи также и самим общественным эпохам, самим историческим и личным событиям в жизни человека. Музыка как искусство должна своим своеобразным способом, качественно отличным от способов живописи и скульптуры, давать нам свои музыкальные субъективные образы объективно-реальных звуковых, тональных, мелодичных, гармоничных и тому подобных явлений в жизни человека, а через него и в природе. Из того, что субъективная сторона в музыкальных образах играет гораздо большую роль, чем в образах живописи и скульптуры, совсем не следует, будто музыкальные образы теряют вообще характер и значение субъективных образов объективных вещей и явлений.

Как раз здесь должно дискутировать серьезно, углубленно, целенаправленно, чтобы раскрыть действительно целостно и последовательно до конца сущностно-специфическую природу и значение музыкальных образов, а не дискутировать о том, являются ли они или нет своеобразными субъективными образами объективных вещей и явлений, и, следовательно, является или нет музыка искусством, т. е. художественным освоением мира по законам красоты, не забывая при этом, разумеется, что образ вообще и в гносеологии, и в эстетике не означает только «картинный образ».

Здесь дискуссия выродилась бы в беспринципный отказ от марксистско-ленинской теории отражения и от

основных положений марксистско-ленинской эстетики как науки об искусстве, взятом именно как своеобразное субъективное отражение объективно-реальных вещей и явлений.

Не вдаваясь пока в дальнейшее изложение этого вопроса, мы можем обобщить сказанное до сих пор в том смысле, что общее в вещах и явлениях, в том числе в науке и искусстве, когда оно превращается в голое, абстрактное, метафизическое общее, перестает иметь объективное значение и неизбежно ведет к субъективизму, релятивизму и в конце концов к мистике и фидеизму. То же можно сказать и о специфическом, взятом в отрыве от общего и противопоставленном ему. Ленин с предельной ясностью доказал, что общее может и должно рассматриваться как диалектически переходящее в единичное, и наоборот — всякое единичное должно рассматриваться как носящее в самом себе общее, как диалектически переходящее в общее. Специфика искусства, оторванная абсолютно и метафизически от того, что есть общего между искусством и наукой, т. е. от общего характера и значения всякого познания, перестает быть спецификой. Одновременно искусство перестает быть искусством, как только превращается в чисто индивидуальные, единичные переживания, эмоции, стремления и пр., которые не имеют никакого объективно познавательного и социально действенного значения.

Общее или неспецифическое без единичного и специфического не имеет никакого познавательного и действенного значения. Кто противопоставляет абсолютно и метафизически искусство познанию вообще, тот убивает не какую-то «гносеологизацию», а саму сущностно-специфическую природу и значение искусства как искусства, которое немыслимо без своей объективно-познавательной стороны. Но точно так же тот, кто подобно рапповцам переоценивает и абсолютизирует познавательную сторону искусства, абсолютно и метафизически отрицая все его другие черты или стороны, а также и их диалектически противоречивое единство, составляющее действительную специфику искусства, тот недооценивает и отрицает, в сущности, искусство как таковое, недооценивает и отрицает специфический творческий характер искусства как своеобразного освоения, т. е. познания и изменения мира по законам красоты.

Мы можем и должны дискутировать о том, где именно находится водораздел между наукой и искусством и, следовательно, о том, как следовало бы определить искусство и науку. Такие дискуссии нужны и полезны. Бесполезны, однако, все и всяческие дискуссии, которые или абсолютизируют общее в науке и искусстве, отрицая их специфику, или абсолютизируют их специфику, отрицая общее. Никогда не следует забывать, что если мы будем искать специфику художественного метода на пути его противопоставления познанию, мы никогда не доберемся до определения действительной специфики искусства и художественного метода.

Специфика искусства как искусства состоит не только в типичности его образов, не только в его идейной насыщенности и целенаправленности, не только в особенности его эмоциональности и, наконец, не только в его связи с общественной практикой. Все эти черты, стороны или законы искусства, взятые в отдельности или как простая арифметическая сумма, никогда не дадут нам истинной специфики искусства как искусства. Истинную специфику искусства как искусства мы получим только тогда и постольку, когда и поскольку возьмем все эти черты, стороны или законы художественного освоения мира в их диалектически противоречивом единстве, в их относительной самостоятельности и одновременно в их взаимодействии, взаимопереливании и сливании в то своеобразное качественное целое, которое именно представляет собой всякое искусство в отличие от науки, труда, политической деятельности и нравственности.

Искусство может и должно иметь и воспитательное, и этическое, и политическое значение, но все это оно достигает своими собственными, специфическими средствами и методами именно как искусство, как художественное субъективное отражение объективно-реальных общественных и преломляющихся через них природных вещей и явлений.

Если же мы пойдем по линии преувеличения, абсолютизирования или общей познавательной природы и значения искусства, или же его специфической эстетической природы и значения, мы неизбежно окажемся в тупике, и наши дискуссии, вместо того, чтобы лить воду на нашу мельницу, будут лить воду на мельницу идеалистов, субъективистов, метафизиков и мистиков.

В связи с этим перед нами выдвигается и другой, особенный вопрос, который был и продолжает оставаться одним из главных и все-таки недостаточно выясненных вопросов. Речь идет о том, означает ли признание реализма конкретно-историческим направлением отрицание основного реалистического принципа всякого действительного и полнокровного искусства.

4

Раз искусство не может и не должно определяться как своеобразное субъективное в ы р а ж е н и е внутренних интимных переживаний, а определяется как своеобразный субъективный о б р а з объективно-реальных вещей и явлений, логически неизбежным и исторически подтвержденным оказывается вывод, что всякое искусство дает нам х у д о ж е с т в е н н у ю и с т и н у об объективно-реальных вещах и явлениях, но что оно может проявляться и всегда проявлялось в различнейших направлениях, школах, методах, стилях и пр.

Одним из направлений является и реализм, в том числе критический реализм и социалистический реализм. Но вместе с тем бесспорно, что и народное творчество, и античное искусство и классицизм, романтизм, импрессионизм давали нам, хотя и в различнейшем смысле и степени, художественные субъективные образы объективных вещей и явлений (общественных и природных).

Неточно будет назвать эту сущностно-специфическую природу искусства реализмом. Но неверно и забывать, что всякое действительное искусство, которое оставило тот или иной след в истории человечества, не было бы вообще искусством, если бы в той или иной форме и степени не давало нам своеобразных субъективных образов объективных вещей и явлений, не давало бы своеобразной конкретной правды о своем обществе и времени, если бы оно не выполняло своей основной роли орудия художественно верного познания и художественно целенаправленного изменения объективно-реальной общественной и преломляющейся через нее природной действительности.

Эту особенность искусства нельзя и не следует называть реалистическим н а п р а в л е н и е м (реализмом, критическим реализмом, социалистическим реализмом), но нет ни логического, ни исторического основания

не говорить об основных реалистических принципах всякого искусства.

Эта мысль не нова, но безусловно верна, и именно она обязывает нас, не выискивая во всех обществах и эпохах реалистические направления, как например, у Бальзака, Диккенса, Пушкина, Л. Н. Толстого и других, раскрывать реалистический принцип искусства в отображении жизни. В последнее время много говорится и пишется против формулировки «реализм — антиреализм», которая будто бы означает, по мнению некоторых авторов, механическое перенесение в эстетику известной философской формулировки «материализм — идеализм».

Здесь, бесспорно, есть нечто верное: нельзя ни в коем случае реализм, взятый как конкретное историческое направление (Бальзак, Диккенс, Пушкин, Толстой, И. Вазов и др.), искать во всей предыдущей истории искусства и противопоставлять «антиреализму», взятому тоже в качестве исторического направления. Не следует точно также «антиреализм» рассматривать как нечто монолитное, схематичное, абстрактное. Все это так, и мы никогда не напишем ни истории, ни теории искусства, если не освободимся от этих явных недостатков формулировки «реализм — антиреализм». Здесь наши дискуссии помогли и могут в дальнейшем помочь нам. Но несомненно и то, что всякое искусство есть не что иное, как отражение действительности — верное или неверное.

Безусловно, что искусство есть специфическое субъективное отражение объективной общественной и природной действительности. Но не менее верно и то, что эта его эстетическая специфика не только не отрицает, а наоборот предполагает и требует, чтобы оно всегда, при всех условиях, если оно хочет быть искусством, сохраняло и проявляло также и свою сущность в качестве своеобразного субъективного отражения объективной действительности, т. е. свою познавательную функцию. Эта именно его познавательная функция есть общая функция и для всякого искусства, и для всякой науки, в том числе и особенно для научной философии. Из того факта, что у искусства она обусловливается и проявляется специфическими способами, отличными от науки (в силу чего

оно и является искусством), ни в коем случае нельзя делать вывод, что между искусством и научным познанием нет ничего общего. Принять подобный тезис значило бы пытаться превратить художественные образы объективных вещей в субъективистские выражения: символы, иероглифы, условные знаки, кантианские «формы разума», трансцендентальные «ценности» и т. п.

А все это означало бы, что искусство перестало бы быть искусством вообще, перестало бы быть орудием для эстетического познания и изменения мира. А таким именно неполноценным искусством, полуискусством, лжеискусством, неискусством, антиискусством является всякое «искусство», которое вместо того, чтобы давать нам художественную объективную истину объективно-реальной действительности, отвлекает нас от нее, уводит в чисто субъективистические и, следовательно, антиреалистические сферы человеческих фантасмагорий, болезненных мечтаний, параноичных идей, чувств, стремлений и пр. Как раз к подобному выводу неизбежно приходят и «борцы» против тезиса «реализм—антиреализм», как только сами приступают к конкретно-историческому анализу и оценке истории искусства. Так было, например, с проф. Д. Д. Благим в его высказывании на дискуссии по реализму в мировой литературе. В этом высказывании есть верные мысли, но, начав с критики формулировки «реализм — антиреализм», к чему пришел Д. Д. Благой в конечном счете? К тому, что сам он, говоря о русском модернизме и противопоставляя его русскому критическому реализму, т. е. рассматривая модернизм в сущности именно как антиреализм, обвиняет его в том, что он со своим ницшеанством, индивидуализмом, оторванностью от жизни и реакционной романтикой не оказался на «магистральной» линии русского литературного развития, по которой шли Пушкин, Гоголь, Толстой, Горький, Чехов и др.

Да, идея «магистральной линии» и отклонения от нее русского «модернизма» сама по себе, безусловно, верна и во многих отношениях плодотворна. Однако отсутствие реалистических направлений в добальзаковской истории искусства ни в коем случае не означает отсутствия реалистического принципа (принципа правды) во всяком истинном, полнокровном искус-

стве, принципа, который отрицается разными (именно: разными) «антиреалистическими направлениями». Мы не будем писать историю искусства при помощи аналогий — это верно. Но точно так же мы не будем писать беспринципную историю искусства, которая может привести нас к явно несерьезным анализам и оценкам таких колоссов, как ...«предреалист» Шекспир и др.

Именно по поводу этих анализов и оценок разных художественных направлений, школ, авторов и произведений мы должны и будем дискутировать, особенно в связи с вопросом о так называемом декадентском, или модернистическом, искусстве.

Произведения некоторых современных модернистов и особенно импрессионистов содержат ряд элементов или сторон, которые не дают нам основания отрицать за ними права на звание истинного искусства. До недавних пор мы это недостаточно понимали, но уже и по теоретическим, и по политическим причинам необходимо, наконец, выяснить этот вопрос. Одновременно это не должно нас доводить до увлечения и крайностей, имея в виду, например, что импрессионистическое искусство, сколько бы оно ни содержало в себе элементов или сторон, соответствующих основному реалистическому принципу искусства, оказалось неспособным вследствие самой своей природы отражать общественные, исторические, типические классовые и другие процессы и тенденции. Импрессионизм есть искусство, которое оказалось общественно-идеологически аморфным и недейственным, несмотря на некоторые положительные свои стороны.

Само собой разумеется, что импрессионизм можно найти не только в современной живописи, скульптуре, музыке и пр., но также и в литературе, особенно в лирике. Он не изменяет свою специфическую природу в зависимости от того, в каком виде и жанре искусства он проявляется. Не всегда, однако, некоторым теоретикам, историкам и критикам литературы и искусства достаточно ясно, что наличие отдельных импрессионистических элементов или моментов у данного поэта или живописца еще не дает нам основания объявить его импрессионистом, хотя и...социалистическим. «Социалистический импрессионизм» как и «социалистический» футуризм,

символизм, дадаизм, кубизм, абстракционизм и пр.— это, в сущности, «деревянное железо».

В связи со сказанным хотелось бы обратить внимание советского читателя на обнародованный в журнале «Литературна мисъл» (1957, кн. 4) юбилейный доклад о творчестве М. Исаева. В лирике этого талантливого поэта, несомненно, можно указать на элементы, или моменты, импрессионизма, но вопреки этому она остается по своей сущности — специфической природе, роли и значению— социалистическо-реалистической, а не импрессионистской поэзией.

При всем этом мы, понятно, не имеем никакого права амнистировать декадентское искусство как декадентское (независимо от отдельных эстетически ценных элементов или сторон в отдельных произведениях различных декадентских направлений, школ) со всеми его отступлениями от основного реалистического принципа всякого искусства, от основной роли и значения искусства вообще, взятого в качестве мощного и ничем не заменимого орудия не только для правдивого познания мира, но и для его прогрессивного изменения в определенном конкретном историческом направлении. Существует опасность, что некоторые авторы в своем справедливом стремлении преодолеть всякий и всяческий шаблон, аналогию, схему, догму дойдут до никому ненужной, ничем не оправданной и во всех отношениях опасной и вредной реабилитации декадентского искусства как декадентского, модернистического искусства как модернистического.

Самым современным направлением искусства является именно искусство социалистического реализма. Декаденты-модернисты тянут назад, и равняться по ним значило бы осудить наше искусство не только на безыдейность, но и на органическое отсутствие действительной оригинальности, творческой индивидуальности художника, эстетического полнокровия. Произведения всех типичных декадентов похожи друг на друга как две капли воды отсутствием идейности, настоящей оригинальности, эстетического полнокровия и прогрессивной действенности. А одновременно как оригинальны, как ярко индивидуальны, эстетически полноценны, идейно действенны и прогрессивно целенаправленны художественные произведения

Горького, Маяковского, Шолохова, Фадеева, Брехта, Анны Зегерс, Фучика, Запотоцкого, Барбюса, Луи Арагона, Смирненского, Вапцарова и др. Только невежественные или враждебные нам люди могут обвинять социалистически-реалистическое искусство в отсутствии творческой индивидуальности у авторов, а их произведения — в отсутствии эстетической полноценности, высшей гуманности и революционной действенности.

5

Известна гениальная мысль Маркса о том, что анатомия человека дает нам возможность понять и анатомию обезьяны. Дискуссия по социалистическому реализму, развернувшаяся в последнее время, наглядно показала, что теоретики еще недостаточно используют большое методологическое значение этой замечательной мысли Маркса. Иногда даже приходится слышать вопрос, является ли вообще эта мысль правильной и не означает ли она отрицания эволюционного принципа.

В сущности никакого отрицания эволюционного принципа в этой мысли не содержится; чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, что сам Маркс в первом томе «Капитала» и особенно в его первых главах говорит о низших формах товара, денег и капитала, а затем указывает, как из этих низших форм произошли высшие, пока не наступило положение, когда при определенном количестве денег в определенных конкретных общественно-исторических условиях они превращаются в капитал в истинном, строгом, точном смысле этого слова.

Как мы видим, эволюционный принцип сохранен полностью, но сама эволюция понимается не механистически, а диалектически, т. е. как единство постепенного накопления количества и перехода после этого в определенных конкретных условиях в новое качество посредством скачка.

Мысль Маркса необходимо связать с другими положениями марксизма о том, что высшие формы движения материи происходят закономерно и необходимо, при конкретно определенных условиях, из низших. Например, высшая биологическая форма движения материи получается из развития низших форм — химической и физической. Однако возрожденная из них высшая форма, диалектически снимая в себе закономерности низших

форм, а не отрицая их абсолютно и метафизически, развивается далее по своим качественно новым закономерностям, которые не могут быть сведены без остатка к низшим, и которым низшие оказываются, в сущности, подчиненными. А «подчинение» выражается, между прочим, в том, что при наличии подчиняющих их высших закономерностей и в свете качественно высшего бытия и развития вещей и явлений низшие закономерности раскрывают также свои черты, свойства, стороны, которые раньше, т. е. до появления высших закономерностей, не замечались человеческим сознанием и не проявлялись сами по себе так ясно, полно, типично, как после того, когда они уже оказываются включенными в качестве низших закономерностей в высшие, качественно новые закономерности.

Классическим является рассмотренный Марксом пример с деньгами и капиталом. Деньги существовали еще во времена Аристотеля и до него. Торговый капитал существовал еще до появления промышленного капитала. Но и деньги, как деньги, и капитал как капитал в точном, научном смысле этого слова появились и стали предметом научного исследования и определения позднее, когда создались необходимые условия для превращения определенного количества денег в капитал и для появления капитала в его классической форме, к которой торговый капитал относится так, как некоторые низшие животные относятся к более поздним высшим, хотя и происходящим эволюционно от низших животных. Именно вследствие этого Аристотель не мог, исходя из современной ему формы денег и торгового капитала, объяснить и определить высшую форму денег и промышленный капитал. Для Маркса и вообще — для марксизма-ленинизма оказалось возможным с точки зрения высших форм денег и капитала изучить и определить точнее, углубленнее низшие формы денег и торгового капитала, которые существовали во время Аристотеля и до него.

В этом — огромная теоретико-методологическая ценность гениальной мысли Маркса, а не в том, что будто бы она отрицает по существу основной эволюционный принцип развития природных, общественных и духовных вещей. Человек в процессе познания исходит из конкретной объективной (природной и общественной) действитель-

ности, которая представляет сама по себе диалектически развивающееся единство бесконечного множества предметов и явлений, свойств, отношений и пр. Используя существовавшие до тех пор теоретические и методологические достижения, человек подвергает анализу при помощи научных понятий, категорий, законов, теорий и методов объективно-реальную действительность, развивает далее научную мысль, создает новые, высшие, более утонченные, более углубленные научные понятия, категории, законы, теории и методы. При определении с их помощью объективной действительности он уже имеет ее в качественно новом, научно освещенном, научно выясненном, научно определенном виде. После этого процесс продолжается дальше, так как познание есть непрерывный, диалектически развивающийся процесс более или менее верного и точного субъективного отражения в человеческом сознании объективной и также самой по себе диалектически развивающейся действительности. Ясно, что на каждом более высоком этапе развития как самой действительности, так и ее познания человеком ее низшие этапы не теряют своего реального и познавательного значения, но они включаются уже как диалектически снятые или подчиненные высшим этапам развития действительности и самого познания, с уровня которых мы уже можем точнее, объективно вернее изучить, выяснить и определить также и прошлые, низшие этапы.

В философии, например, это выражается в том факте, что с точки зрения диалектического материализма становятся яснее, определеннее как положительные, так и отрицательные стороны или недостатки более раннего материализма, а также и классического идеализма, буржуазной классической политической экономии и утопического социализма. Все это относится по принципу и к эстетике. Именно с уровня социалистически-реалистического искусства и марксистско-ленинской эстетики могут и должны стать яснее как все положительные элементы или стороны предыдущего развития человеческой художественной практики и научно-эстетической мысли, так и их слабые или отрицательные черты.

Недостаточно признавать ту истину, что социалистический реализм не упал готовым с неба, не появился в стороне от общего пути человеческой цивилизации и

искусства и не есть только простое продолжение всего положительного в предыдущем человеческом искусстве. Нужно подчеркивать, что социалистический реализм есть исторически закономерный продукт всего общественного и культурного человеческого развития, которое исторически закономерно должно было привести к созданию нового объекта или предмета искусства, к новым задачам и целям искусства, к новому субъекту искусства, к новому отношению нового субъекта к основным задачам и целям искусства, к его новому содержанию и формам, мировоззрению и художественному методу и т. д.

Следовательно, теоретически и исторически осуждены на полный неуспех все и всяческие попытки представить социалистический реализм, как какую-то «догму» или «извне данное предписание», например Сталиным и Ждановым или даже социалистическими государствами и коммунистическими партиями. В чем смысл этих попыток, мы увидим дальше. Здесь необходимо отметить, что неправильно поступают некоторые теоретики и критики социалистического реализма, когда пытаются вывести социалистический реализм чуть ли не исключительно из критического реализма как его дальнейшее, хотя и критическое творческое развитие при качественно новых условиях и задачах искусства. Я не буду говорить о том, что самый термин «критический реализм», хотя он и был предложен Горьким, не очень удачный, так как в критически-реалистическом искусстве мы находим не только критику капиталистического строя и культуры, но и ряд положительных героев и положительные культурные и эстетические задачи, которые в свое время «критические реалисты» и должны были ставить и решать. В сущности социалистический реализм есть не только продолжение, но и дальнейшее критически-творческое развитие на качественно новой основе, органическое включение в качественно новую систему и метод всех более ранних положительных прогрессивных направлений, школ и отдельных течений искусства.

При этом процесс развития искусства, а отсюда и эстетики, не следует рассматривать как прямолинейный, без всяких зигзагов, без всяких противоречий и даже возвратов вспять. Достаточно попытаться вывести критический реализм в Англии, например, непосредственно

из прежнего просветительского реализма английских и других писателей и художников, чтобы тотчас же натолкнуться на тот исторический факт, что после просветительского реализма имеется целая эпоха английского прогрессивного романтизма и лишь затем, отчасти и параллельно с этим, должен был появиться с исторической необходимостью и появился сам критический реализм.

Это явление можно наблюдать в истории и самой философии. Ведь факт, что диалектический материализм не появился непосредственно и прямо после французского и английского материализма, а после того, как французский и английский материализм был подвергнут соответствующей критике со стороны немецкого классического идеализма, особенно же со стороны Гегеля в его хотя и идеалистическом, но диалектическом методе.

Одним словом, развитие искусства, эстетики и философии и вообще развитие человеческого познания — не простой и прямолинейный поступательный процесс, а поступательный, но диалектически противоречивый и в общем развивающийся по спиралевидной линии процесс непрестанного проникновения человеческого сознания во все более глубокую сущность также диалектически развивающейся общественной и преломляющейся через ее призму природной действительности.

В связи с изложенным необходимо отметить, что и вопрос об отношении социалистического реализма к народным массам и к отдельным великим или обыкновенным личностям ставится иногда некоторыми профессиональными эстетиками и литературными критиками не совсем ясно и точно. Нередко можно прочитать в теоретических и литературно-критических работах, что социалистический реализм отличается от других видов реализма, в том числе и от критического реализма, тем, что он смотрит на народные массы как на основной двигатель исторических событий. Это конечно, не точно. Известно, что Л. Толстой тоже так смотрел на народные массы, вопреки своим философско-идеалистическим взглядам; и он разоблачал всякий и всяческий культ великих исторических личностей, например культ личности Наполеона. Мы видим народные массы в «Войне и мире» и как солдат отечественной армии, и как бойцов партизанских отрядов, и как эксплуатируемых и своеобразно действу-

ющих крепостных крестьян и т. д. Разницу между народными массами, изображенными в творчестве Л. Н. Толстого, и народными массами в социалистически-реалистическом искусстве можно увидеть в сконцентрированном виде в различии, скажем, между Пьером Безуховым и Платоном Каратаевым из «Войны и мира» Л. Н. Толстого, с одной стороны, и Левинсоном и Морозкой из «Разгрома» А. Фадеева,— с другой. Эта разница состоит прежде всего в том, что при социалистически-реалистическом изображении типичных характеров, олицетворяющих рабочие и крестьянские народные массы, совокупность общественных отношений выступает как осознанная совокупность социалистических общественных отношений, тогда как в творчестве Л. Н. Толстого эта совокупность общественных отношений представляется как более или менее стихийная совокупность общественных отношений вообще.

И поскольку это так, даже самые маленькие на первый взгляд, самые обыкновенные строители и борцы нового мира закономерно вырастают, оформляются и проявляются как крупные человеческие личности, по сравнению с которыми «сверхчеловеки» западных индивидуалистов, ницшеанцев, бруно-бауэровцев, карлейльевцев и прочих кажутся нам настоящими лилипутами, жалкими, духовно бедными личностями, захлестываемыми волнами объективного общественного развития.

Мы можем и должны серьезно дискутировать с теми писателями и художниками, которые любят обвинять социалистически-реалистическое искусство в какой-то нивелировке людей и их переживаний, в какой-то обезличке как изображаемых художником героев, так и самих художников. По сути дела существовавший у Гейне и Уайльда страх, что при коммунизме получится нивелировка людей и их переживаний, опровергается самой историей социалистической революции и социалистического строительства, которые дали нам миллионы образцов сильных, инициативных, творческих и героических человеческих личностей, каких не знала история человечества.

Воспитываясь на примере принципиальной борьбы, которую вели еще Маркс и Энгельс, и особенно Ленин, а у нас Димитр Благоев и Георгий Димитров против всякого и всяческого индивидуализма, против всяких и вся-

ческих бруно-бауэров, штирнеров, ницше, карлейлев и других, мы в то же время должны отдавать себе ясный отчет в том, что основное положение марксистско-ленинской философии и эстетики и социалистически-реалистического искусства об определяющей роли народных масс в историческом процессе не только не отрицает, а с логической необходимостью предполагает и требует, чтобы сами борющиеся за социализм и строящие социализм массы были показаны в наших художественных произведениях как состоящие из многочисленных ярких человеческих личностей, борцов, настоящих творцов новой социалистической культуры и искусства.

При этом никогда не следует забывать, что идеи Вундта и других о народных душах, существующих якобы вне и независимо от сознания отдельных индивидуумов, составляющих в своей совокупности данный общественный коллектив (народ, класс и пр.), суть чисто идеалистические, мистические, реакционные по существу идеи.

Не существует народных душ, ни спенсеровских надиндивидуальных мозгов, глаз, ушей, рук. Существуют общественные коллективы, которые составлены из конкретных индивидуумов, а сами индивидуумы конкретно-исторически определены и несут глубоко в самих себе *природу своего общественного целого*, представляют собой совокупность конкретно-определенных общественных отношений.

Все это, конечно, ни в коем случае не следует понимать в том смысле, будто общество (человеческий коллектив), взятое как *целое*, не обладает своей собственной, именно общественно-целостной качественной определенностью, или природой, которая отнюдь не тождественна ни природе отдельных индивидуумов, ни простой арифметической сумме всех составляющих его индивидуумов. Еще Маркс убедительно доказал, что, например, при организованном действии трудовых человеческих коллективов получается качественно новая, именно коллективная сила, которая не равна ни какой-либо отдельной индивидуальной силе, ни простой арифметической сумме составляющих данный коллектив индивидуальных сил.

В науке этот факт предполагает и требует, чтобы общество в своем качестве коллективного целого было предметом особых исследований и определений, которые

дают нам объективные знания именно о самом обществе как обществе, о его специфических закономерностях как закономерностях общественных. Но из этого вовсе не следует ошибочный вывод, сделанный, например, А. Буровым и воспринятый у нас в Болгарии С. Каролевым, будто искусство может и должно изображать только обобществленные характеры и их переживания, в то время как задачей науки является изучение и определение самого общества как общества.

Где же однако основание и существует ли вообще какое-либо основание запретить искусству, изображая типичные обобщенные характеры в типичных обстоятельствах, изображать также и сами общественные явления как общественные, само общественное целое как общественное целое с его объективными особенностями, закономерностями, природой? Можно ли и следовало ли бы, например, запретить Л. Н. Толстому или И. Вазову в их качестве художественных творцов изображать не только типичные обобществленные индивидуумы, принимавшие участие в Бородинском сражении или в апрельском восстании, но также и самые общественные (военные или повстанческие) коллективы в их особенных, уже не индивидуальных особенностях, закономерностях, природе? Именно с подобным запрещением мы встречаемся в последней статье талантливого литературного критика С. Каролева «Эпопея народной жизни» (газ. «Литературнен фронт» №№ 38 и 39 за 1957 г.). С. Каролев обвиняет нашего крупного писателя-романиста Талева в том, что в произведении «Ильин-день» последний пытается изобразить повстанческие массы, не всегда изображая индивидуальных участников повстанческого движения.

Если согласиться с мнением С. Каролева, то придется признать, что искусство не может и не должно изображать ни объективной общественной действительности именно как объективной общественной действительности, ни еще меньше природной объективной действительности. Но в таком случае мы впадем в индивидуалистический атомизм, даже если будем интересоваться общественной природой отдельных индивидуумов и, наоборот, повторим ошибки Вундта, Спенсера и других, если решим рассматривать и изображать общественное бытие и сознание как абсолютно оторванные от бытия и сознания

общественных индивидуумов, будем их рассматривать метафизически, как нечто стоящее над, вне, по ту сторону реальной совокупности индивидуумов.

Не индивидуалистический атомизм, не мистический холизм, а общественные индивиды, данные в объективно-реальной общественной (коллективной) целостности — вот гносеологическая и эстетическая позиция марксистско-ленинской науки и искусства. И когда это будет правильно и последовательно до конца понято и проведено в наших научно-гносеологических (философских) и эстетических исследованиях, искусство и наука окажутся правильно и последовательно до конца объединенными, а также качественно разграниченными. И тогда не будут запрещать искусству изображать художественно и объективно реальное целое, а науке не будут запрещать интересоваться также и общественными индивидуумами, составляющими в своей совокупности объективно-реальное целое. Иначе мы рискуем сойти с позиций марксистско-ленинской гносеологии и эстетики и перейти явно или скрыто, в том или ином смысле и степени на позиции или индивидуалистического а т о м и з м а, или мистического х о л и з м а, т. е. перейти на антинаучные и реакционные позиции современной буржуазной идеалистической и реакционной философии и эстетики.

Наступило время обстоятельно выяснить все эти вопросы, чтобы мы могли своевременно исправить ошибки, допускаемые некоторыми запутавшимися критиками и художниками, и, таким образом, и косвенно и непосредственно ударить по тем клеветническим обвинениям, которым подвергают социализм и коммунизм, а соответственно и искусство социалистического реализма его враги,— а именно, будто это искусство отрицает или недооценивает многообразие и творческую индивидуальность как самих художественных творцов, так и их читателей, зрителей, слушателей.

Из сказанного следует ряд логически необходимых выводов о сущности, формах и значении всякого действительного, полнокровного и особенно социалистически-реалистического искусства, а также и о логике, психологии и технологии социалистически-реалистического и всякого действительного искусства вообще, о диалектическом единстве содержания и формы, мировоззрения

и метода, стиля и языка, индивидуальности и партийности, народности и общечеловечности в искусстве и т. д.

Основная и важнейшая теоретико-методологическая мысль, которую мы пытались осветить в этой статье в самых общих чертах, сводится к следующему: искусство социалистического реализма является исторически закономерным продуктом всего существовавшего до нас и теперешнего развития прогрессивного искусства, и вследствие этого его реальная возможность, или его историческая потенция, неизмеримо выше, чем была реальная возможность, или потенция, всех предыдущих стадий развития искусства, а отсюда и теорий искусства.

Это не значит, конечно, что посредственный или средний писатель, художник, музыкант, принадлежащий к направлению социалистического реализма в искусстве, стоит по своему художественному мастерству выше великих писателей, художников, музыкантов древности и нового времени. Это значит только, что история создала и все больше создает объективные предпосылки, а социалистическое общество, социалистическое государство и коммунистическая партия заботятся о том, чтобы были созданы необходимые субъективные предпосылки, для того чтобы постепенно, но с исторической необходимостью наше искусство все больше отвечало своей собственной природе и обусловленному самим историческим развитием качественно новому эстетическому идеалу, высшему, чем все существовавшие до сих пор эстетические идеалы. Этот идеал, осуществленный в коммунистической действительности, приведет человека и человеческое общество к такому качественно новому и высшему развитию, о каком в прошлом не могли даже и мечтать самые прогрессивные умы.

Только тогда, когда мы поставим и разработаем основные вопросы эстетики и искусства социалистического реализма в этом аспекте, исходя из марксистско-ленинских теоретико-методологических принципов, мы окажемся в состоянии справиться радикально и раз и навсегда как со всеми и всяческими попытками ревизии основных положений марксистско-ленинской эстетики и литературной критики и самого социалистического реализма, так и со всеми и всяческими пережитками сектантского, догматического, талмудического и механистично-созерцательного отношения к этим основным вопросам.

Ю. В. Суворов

ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ПРЕДМЕТА ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

Вопрос о предмете эстетики уже давно вызывает острые споры в литературе. Это объясняется тем, что на протяжении истории науки изменялся сам предмет эстетики и перед ней в разное время ставились разные задачи — в связи с развитием общества, классовой борьбы, искусства. Изменения предмета эстетики во многом совпадали с изменениями предмета философии, так как эстетика входила в состав последней и не могла не перестраиваться в связи с перестройкой всего здания философии в целом.

Эстетика развивалась также в форме искусствоведения и художественной критики (эстетические труды Леонардо да Винчи, Лессинга и др.). В этом случае эстетика представляла собой совокупность теоретических обобщений, выросших из непосредственного анализа художественных произведений и вплетенных в него. На примере эстетики Белинского можно убедиться, насколько трудно различить, где этот замечательный мыслитель выступает как художественный критик и где как эстетик, настолько эстетика и критика в его работах переплетены, сплавлены воедино.

При всем разнообразии определений предмета эстетики, с которым мы сталкиваемся в истории этой науки, определения эти содержали и нечто общее в том смысле, что стремились ответить на вопросы, чем должна заниматься эстетика, что такое прекрасное, что такое искусство и каково его назначение, как связано искусство с действительностью и прекрасным. Выяснение этих вопро-

сов так или иначе служило и в целях определения предмета эстетики, так как указывало на тот круг проблем, которыми должна заниматься эта наука, на ее специфический объект исследования.

Многообразные определения предмета эстетики можно свести к двум большим группам: а) эстетика как наука о прекрасном; б) эстетика как наука об искусстве, его общая теория. В качестве компромиссных выдвигались определения, в которых сочеталось содержание и того, и другого. Несмотря на кажущуюся «широту», подобные определения отнюдь не способствовали решению проблемы, а лишь искусственно устраняли трудности, связанные с таким решением [1].

При этом материалисты чаще всего предметом эстетики считали искусство, понимаемое как воспроизведение действительности.

Когда же в идеалистических теориях предметом эстетики признавалось искусство, то оно объявлялось продуктом самодеятельности сознания и подчинялось служению красоте.

В идеалистической эстетике предмет этой науки обычно выступал в целостном виде, имел единый характер. Для субъективного идеалиста, например, все духовно: и так называемые эстетические качества «действительности» (прекрасное, комическое, трагическое и т. д.), и искусство, творение человеческого сознания,— все существует в субъекте и для него. Для объективного идеалиста эстетические качества существуют объективно, т. е. в действительности, но сама эта действительность объявляется порождением сознания, т. е. представляется такою же духовною по своей сущности, как и любое творение искусства. Гегель, например, рассматривал в качестве предмета эстетики «изящное искусство». Но у него же есть учение о прекрасном как идее — прекрасном, просвечивающем на определенной ступени своего саморазвития сквозь материальные тела природы. Единство предмета эстетики достигалось им в основном на объективно-идеалистической основе.

---

[1] См. П. С. Трофимов. Марксистско-ленинская эстетика как наука. Сб. «Вопросы марксистско-ленинской эстетики». М., Госполитиздат, 1956.

Эстетические теории материалистов домарксовой эпохи, будучи метафизическими, созерцательными по своей сути, опирались в основном на искусство, истолкованное материалистически. Прогресс в понимании предмета нашей науки эстетикой, опиравшейся на материалистическую гносеологию, заключался во все более углубленном познании сущности искусства.

Ориентация на искусство, характеризующая материалистические теории эстетики, не означала, однако, отказа от изучения эстетических «свойств» действительности, в особенности — от изучения прекрасного. Напротив, ни один из крупнейших материалистов не обходил этот вопрос, стремясь материалистически понять и объяснить существование и природу упомянутых свойств.

Поучителен в этом отношении пример Дидро. В эволюции эстетических взглядов великого французского материалиста можно наметить два этапа. Первый — ранний, когда философ ставил в центр своего изучения свойства прекрасного как такового, взятого в отрыве от художественной деятельности. Второй — более зрелый, когда Дидро именно искусство сделал основным предметом эстетических исследований.

К ранним работам Дидро относится статья «Философские разыскания о происхождении и природе прекрасного» (1751). Дидро пытается материалистически объяснить прекрасное, доказывая его объективное существование в самой действительности. Но все великое разнообразие прекрасных предметов и явлений действительности умещается у него в едином принципе соотношения (rapports), который и кладется им в основание определения прекрасного. Дидро называет прекрасным вне человеческого сознания все то, что содержит в себе нечто, способное возбудить в субъекте идею соотношения. Различные качества соотношений обусловливают и различные качества прекрасного. Принцип соотношения, таким образом, выступает как всеобщий принцип прекрасного и как его «естественная» основа.

Все попытки, начиная со времен античной эстетики, определить прекрасное по таким признакам, как «единство в многообразии», «пропорция», «величина», «симметрия» и т. д., нашли в этом принципе, сформулированном Дидро, свое обобщенное выражение. Любой признак,—«величи-

на», «пропорция» или «симметрия»,— являясь конкретным видом соотношения предметов или частей предметов, неизбежно охватывался единым принципом «соотношения». Обобщать далее подобные критерии прекрасного после Дидро стало невозможным в силу предельной обобщенности принципа «соотношения». Но вместе с тем стало ясно, что с помощью такого всеобщего, универсального, не ограниченного ни временем, ни пространством принципа не только нельзя раскрыть и объяснить единичные явления прекрасного, изменчивость эстетических идеалов общества на протяжении его развития, но и нельзя даже отличить «прекрасное» от «безобразного», так как «безобразное» есть тоже определенное «соотношение» частей и предметов, и потому оно неизбежно подпадает под единый общий принцип «соотношения».

Для зрелого Дидро-философа характерно иное понимание эстетики: в центре его внимания стало находиться искусство, а главную проблему эстетики он усматривает в исследовании многогранной сущности искусства. Искусству Дидро посвятил большую часть своих трудов, в числе которых его знаменитые «Салоны», «О драматической поэзии», «Опыт о живописи» и др. Основное требование, которое ставил Дидро перед искусством,— идти от самой действительности, воспроизводить жизнь и природу такими, каковы они есть на самом деле. Именно такое, реалистическое искусство, сила которого в его связи с действительностью, дает возможность правильно понять природу эстетических категорий как категорий содержательных. Искусству Шардена, в картинах которого трудовой люд Парижа узнавал себя, искусству Грёза, Верне и многих других реалистов симпатизировал Дидро; он явился его теоретиком, направив огонь своей беспощадной критики против официальных установок ложноклассической школы, насаждавшихся Французской Академией, против дворянско-салонной живописи, против условного, фальшивого, холодного, оторванного от жизни искусства.

Материалистически решив вопрос об отношении искусства к действительности, Дидро все же далек был от понимания искусства как формы общественного сознания, ибо был метафизиком-материалистом, а в объяснении явлений человеческой истории — идеалистом. Но

эволюция эстетических взглядов Дидро — от абстрактно-логического выяснения сущности прекрасного к изучению искусства — в известной степени позволяет нам судить об изменениях в понимании Дидро предмета эстетики. Эта эволюция весьма показательна для материалиста. Сама жизнь заставила Дидро обратиться к искусству, ибо оказалось невозможным избежать формализма при рассмотрении сущности прекрасного в отрыве от того, как оно проявляется в художественном творчестве.

Более высокий этап развития эстетической мысли в решении данного вопроса мы находим у Н. Г. Чернышевского. Эстетическая теория Чернышевского практически содержит в себе рассмотрение вопросов двоякого рода: с одной стороны, предметом ее служат «эстетические явления» самой действительности (прекрасное, комическое, трагическое, возвышенное в действительности), с другой,— искусство, отражающее эту действительность во всем ее многообразии. Видимая «двойственность» его концепции дала возможность некоторым советским исследователям утверждать, что в учении Чернышевского содержатся две части: а) общая теория искусства и б) собственно эстетика — наука об «эстетических качествах» действительности и искусства.

Такое утверждение неосновательно. Оно недоучитывает полемическую сущность работы «Эстетические отношения искусства к действительности». Критикуя идеалистов, Чернышевский был вынужден следовать порядку и логике их рассуждений, давая при этом свою, материалистическую интерпретацию категорий эстетики. Он нигде не говорит о том, что нужна особая наука «эстетика», отличающаяся от общей теории искусства. В то же время об его взгляде на искусство как именно на предмет эстетики свидетельствует ряд весьма недвусмысленных высказываний. Чернышевский не смог увидеть внутренней связи между произведениями искусства и эстетическим в самой действительности, не смог научно объединить эти проблемы в рамках единого предмета науки. Этого не сумел сделать, впрочем, ни один материалист домарксовой поры, так как все они не отдавали себе отчета в решающей роли материальной практики в освоении человеком реальной действительности. Перед ними неразрешимым противоречием вставал вопрос: как быть, если предмет эстетики

должен включать в себя (иначе он был бы неполным по объему), с одной стороны, искусство как духовную силу, с другой — эстетические качества, присущие материальным предметам действительности, т. е. должен включать в себя, казалось бы, неоднородные и несоизмеримые части? Это противоречие разрешимо только с позиций диалектического материализма и, соответственно,— диалектико-материалистической эстетики.

У советских исследователей еще нет единого понимания предмета эстетики. Спор по вопросу о таком предмете продолжается и поныне (теперь уже в рамках марксизма), о чем свидетельствуют многочисленные устные и печатные дискуссии (например, обсуждение проблемы в Институте философии АН СССР, см. «Вопросы философии», 1956, № 3). Как и прежде, существуют две основные точки зрения на предмет эстетики как науки: с одной стороны, часть исследователей связывает предмет марксистско-ленинской эстетики с искусством, понятым по-марксистски (эстетика — общая теория искусства), или с художественной деятельностью человека во всех ее видах (эстетика — наука о закономерностях процесса художественного освоения действительности) — таких большинство; с другой стороны, значительно меньшая часть философов и эстетиков считает предметом этой науки — прекрасное в природе, обществе и искусстве, рассматриваемое с диалектико-материалистических позиций, а в иных случаях и другие «эстетические качества» действительности: комическое, трагическое, безобразное и т. д. Эстетика как наука об искусстве представлена, например, в «Кратком философском словаре» (1954) и других источниках. Эстетику как науку о прекрасном упорно защищает, например, Г. Пузис, который объясняет слабое развитие советской эстетики не только робостью исследователей, но и тем, что «до сих пор оспаривается исходная формула эстетики, как *науки о красоте и эстетическом вкусе, наслаждении, чувстве*, все еще встречаются попытки рассматривать эстетику по-гегельянски, как теорию искусства»[2]. Имеются также попытки механически соединить и примирить обе точки зрения.

---

[2] «Литературная газета» от 5 марта 1955 г. (*Курсив мой.— Ю. С.*).

Что принципиально нового внес марксизм в решение старого вопроса о предмете эстетики? Не будет преувеличением сказать, что лишь с появлением марксизма эстетика стала действительной наукой. Маркс и Энгельс оставили в этой области значительное наследство: статьи, письма, конспекты, заметки — материалы большой научной ценности. Однако этим роль основоположников марксизма в развитии эстетики, понятно, далеко не исчерпывается: теория марксизма в целом дает ключ к пониманию эстетических проблем. Эта теория позволяет до конца разобраться в сущности художественной деятельности людей, объяснить искусство как особую форму общественного сознания.

Для определения предмета марксистско-ленинской эстетики особо важным представляется известное положение Маркса о «художественном освоении» действительности человеком [3]. Только раскрыв смысл этого положения, можно дать определение предмета этой науки.

Классики марксизма, характеризуя процесс «художественного освоения», не ограничивали его одним только искусством, а включали в него и художественную деятельность людей в сфере материального производства. Эта деятельность выражается в создании человеком предметов декоративно-прикладного искусства, художественной промышленности и ремесла. В работе «К критике политической экономии» Маркс отмечает, что алмаз как потребительная стоимость может служить человеку, например, технически (в руке шлифовальщика) или эстетически (на груди лоретки). Там же говорится об эстетических свойствах золота и серебра, делающих эти металлы естественным материалом украшений. В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс говорят о том, что у средневековых ремесленников — в отличие от промышленного пролетариата, испытывающего на себе калечащее действие капиталистически применяемых машин,— наблюдается еще известный интерес к их специальной работе и к искусству труда, который мог подниматься до степени некоторого, хотя и ограниченного художествен-

---

[3] См. К. Маркс. К критике политической экономии. М., Госполитиздат, 1952, стр. 214.

ного вкуса. Ф. Энгельс в работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» употребляет термин «художественное ремесло». Таковым могла быть, например, развитая обработка металлов, носящая на себе печать высокого мастерства.

Таким образом, «художественное освоение»— не только искусство как специфическая форма идеологии, отражающая жизнь в художественных образах; это и производство предметов художественной промышленности, декоративно-прикладного искусства, а также эстетическое восприятие явлений необработанной природы, выступающей в качестве формы проявления человеческого содержания. Все виды «художественного освоения», несмотря на существенные различия между ними, все же принципиально едины по своей общей функции, ибо имеют целью удовлетворять эстетическую потребность человека, которая принадлежит к числу духовных потребностей. Иное дело, что эстетическая потребность людей многообразна, и различные ее стороны специфично удовлетворяются различными же видами эстетических предметов, включая произведения искусства.

Учитывая специфику различных «форм» художественного освоения, необходимо учитывать и их единую природу. Известно, что основой жизни общества является материальное производство, труд как процесс добывания материальных благ. Труд создал человека с его разносторонними потребностями, и потому человек — не только природное существо, каким он выступает у Фейербаха, а общественный, «исторический» человек, на которого окружающая действительность воздействует в той мере, в какой он сам преобразует ее. «Очеловечивая» природу, люди «опредмечивают» себя в ней с помощью орудий труда. Человек подходит к вещам с учетом их качественной меры и потому творит по законам красоты, выражаясь словами К. Маркса [4]. Связь с природой существует для человека как осознанное отношение к ней, а сама природа выступает по отношению к человеку не только как основа жизни, но и как материал, в котором он осуществляет свои замыслы. Активное воздействие человека

---

[4] На это не способно ни одно животное. Животное «творит» лишь в меру потребностей вида, к которому оно принадлежит.

на природу накладывает на продукты труда специфический отпечаток: они становятся «очеловеченными», человек как бы переносит на предметы частицы своей сущности, которая одновременно и развивается в процессе создания искусственной среды — материальной культуры. На основе богатства общественной практики, отмечают Маркс и Энгельс, возникает человечность органов чувств, богатство человеческих чувств (не только пяти обычных, но и так называемых духовных: воли, любви и т. д.). Получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы, т. е. развиваются способные наслаждаться чувства. Короче, общественно-историческая практика (а она носит объективный характер) развила всю субъективность человека, в том числе и субъективность эстетическую, создала человеческий вкус к природе, так что в известном смысле можно сказать: человек видит себя в им самим созданном мире.

Общественно-историческая практика — сложный и многообразный процесс. Различные ее формы порождают и определенные способы «наслаждения» ее овеществленными результатами, т. е. готовыми продуктами. Этим и объясняется «специализация» человеческой субъективности, ее многосторонность. Следовательно, за общей трудовой основой возникновения интересующих нас эстетических качеств и соответствующих им чувств необходимо видеть еще ту специфическую деятельность человека, которая является специальной областью его эстетического развития. Эта деятельность есть сложный процесс художественного творчества. Подобно тому, как общественно-историческая практика в целом порождает и развивает всю субъективность человека, так и художественная деятельность, в частности, порождает и развивает субъективность эстетическую.

Эстетические чувства человека не врожденные. Художественная деятельность и эстетические чувства возникли у людей не сразу, а лишь на сравнительно высокой ступени развития материальной культуры первобытного общества (ориньякская и солютрейская культуры). Человек более раннего периода, согбенный под тяжестью суровых условий борьбы за собственное существование, еще не относился и не мог относиться к действительности эсте-

тически. Его отношение к миру ограничивалось удовлетворением узко «утилитарных» потребностей.

Сразу ли художественная деятельность возникла в своей высшей форме — в форме искусства? Сложность создания художественных образов, даже самых примитивных, заставляет предположить, что не сразу. Сначала это была простейшая художественная обработка орудий труда, камня, кости — нанесение черт, точек, насечек, ритмично или симметрично расположенных; окраска отдельных частей природных тел и орудий труда, затем — простейший орнамент. Все эти «украшения» уже не имели никакого непосредственного «утилитарного» значения и свидетельствовали о зарождении на основе предметной практики несложной художественной деятельности и эстетических потребностей и чувств человека.

Развивающаяся способность эстетически относиться к окружающему миру (на основе предметной художественной практики) послужила предтечей и подготовкой собственно искусства. Первоначальные живопись и скульптура смогли возникнуть лишь после того, как у древнего человека появилось понимание соотношения предметов, простейших свойств, цветов и т. д. Такое понимание стало возможным в процессе художественной обработки предметов труда, уходящей корнями вглубь производственной деятельности в целом. В этом состоит прямая связь искусства с предметной деятельностью людей, а всего «эстетического»— с трудовой деятельностью народных масс.

«Основоположниками искусства,— писал А. М. Горький,— были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и кости, оружейники, маляры, портные, портнихи и вообще — ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи» [5].

Применительно к художественным предметам реальной действительности о художественном образе говорить еще нельзя. Но в них появляются зачатки художественной образности, служащие необходимой предпосылкой

---

[5] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, М., Гослитиздат, 1953, стр. 444.

собственно искусства. Материально-художественные предметы нельзя причислять к явлениям идеологического порядка в таком смысле, как это делается в отношении собственно искусства (литература, живопись, скульптура, кино и т. д.) Но и самый простейший орнамент, конечно, воздействует на психику человека, создавая определенное настроение, вызывая эстетические эмоции, т. е. имеет целью удовлетворить эстетическую потребность человека, относящуюся к числу духовных, а отнюдь не материальных его потребностей.

Подготовив появление искусства, художественно-материальная практика человека не исчезла и не утратила свой самостоятельный характер. Напротив, наряду с искусством, параллельно ему, художественная промышленность сделала громадные шаги в своем развитии, сохранив значение по сей день. Причина кроется в том, что изделия художественной промышленности выполняют определенную эстетическую функцию, свойственную только им.

Художественное освоение начинается там, где человек-художник по-особому раскрывает в предмете чувственное богатство материала, обнаруживает его человеческий смысл. А. М. Горький, например, говорил о таком сочетании материалов и красок, которое действует на разум и чувства, вызывая у человека радость и удивление пред его способностью к творчеству. Эти эмоции возникли лишь потому, что человеку-мастеру удалось заставить обрабатываемый материал говорить свойственным этому материалу «языком», раскрывая свою внутреннюю природу. Простая плетеная корзина для первобытного человека не имела никакого эстетического значения. Но потом, в более поздние времена, когда уже существовало развитое гончарное производство, глиняный сосуд с нанесенными на него вмятинами и выпуклостями, изображающими переплетения прутьев, имел, несомненно, не только утилитарное, но и эстетическое значение: чтобы стать эстетическим предметом, глиняный сосуд приобретал форму плетеной корзины, а материал, из которого он был сделан, «рассказывал» человеку о давно минувших временах. В предметах производства, имеющих эстетическое значение, сознательная цель человека овеществлена в чувственно-материальной форме, выражена таким образом, что этот

предмет приобретает свой «язык» и становится способным удовлетворить духовную потребность человека.

Продукты творческого труда, созданные по законам красоты, выражают власть человека над природой, его «свободу» от угнетающего давления узкоутилитарных потребностей. В творениях художественного мастерства он наслаждается мощью собственных интеллектуальных и физических сил, ибо в этих творениях запечатлены его творческие способности.

Эстетическое в сфере материальных явлений не сводится только к прямым продуктам человеческого труда. Многие явления природы воспринимаются человеком как эстетические, не будучи подвергнуты предварительно художественной обработке: камень-самоцвет, красивый пейзаж, и т. д. К. Маркс, например, отмечал, что серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото отражает цвет наивысшего напряжения — красный. Это как бы самородный свет и цвет. Чувство же цвета Маркс назвал популярнейшей формой эстетического чувства вообще.

Впрочем, не следует переоценивать значение цветов самих по себе как самостоятельной эстетической ценности. Наиболее полно свое эстетическое богатство цвета проявляют, будучи использованы в художественном творчестве — в живописи прежде всего, затем в театрально-декоративном искусстве, в художественной промышленности и т. д. Камни-самоцветы (алмаз, яшма, лазурит, опал, янтарь, аметист, изумруд, топаз, рубин, бирюза и многие др.) дают целую палитру красок и вызывают мысль о громадных сокровищах «самородной» красоты, скрытых от людского глаза в земных недрах. Но эти камни становятся еще более красивыми при соответствующей обработке и использовании их в художественной промышленности. Такова роль мастера-умельца, каким предстает он перед читателем со страниц сказов Бажова: в камне-малахите этот мастер воплощает частицу своей сущности, своеобразно выражает свое отношение к жизни и красоте в ней.

Тезис о том, что *эстетическое* возможно лишь на основе художественной практики, казалось бы, противоречит неоспоримым фактам красоты пейзажа или камня-самоцвета. Круг явлений природы и жизни, о которых

судят как о прекрасных или безобразных (возвышенных, комических и т. д.), действительно шире, чем область художественного творчества. Однако противоречие оказывается мнимым. Не следует забывать, что вне художественного творчества человек не смог бы «научиться» относиться к действительности эстетически, распознавать ее в ее эстетических качествах. Эстетическая сущность цветов была понята людьми лишь после того, как они сделали первые шаги в материальном производстве и затем специально в художественном творчестве. То же самое относится к эстетической сущности ритма, симметрии и др.

Следовательно, лишь «научившись» эстетически относиться к продуктам своего творчества по законам красоты, человек в состоянии подойти с той же меркой к остальной природе, замечая в ней гармонию и симметрию, линейную форму и краски.

Любуясь, например, прекрасным ландшафтом, всякий человек так или иначе выступает в качестве художника, если даже результаты его любования и не выльются практически в какое-либо художественное произведение.

Предметы художественной промышленности и эстетические явления не обработанной художественно природы имеют единую сущность. Наряду с сугубо эстетической функцией они могут выполнять функцию «утилитарную», т. е. иметь чисто материальное, техническое значение. Эстетическое и утилитарное, т. е. промышленное, значение в этих предметах не противоречат друг другу. Стоит вспомнить облицовку подземных дворцов метро и других сооружений, чтобы убедиться, что камень, нашедший там применение, одновременно выполняет и эстетическую и чисто техническую функции, притом обе эти функции гармонически сочетаются одна с другой.

Но было бы ошибкой наглухо связывать во всех случаях эстетическое и утилитарное. Алмаз — драгоценный самоцвет, но его применение в буровой коронке и во многих других случаях имеет чисто промышленное значение. Эстетическое и утилитарное, следовательно, не находясь в противоречии друг с другом, в то же время не всегда совпадают, они не тождественны и часто выступают как

разные аспекты употребления одних и тех же вещей. В других случаях предметы и явления представляют для человека интерес в одном только утилитарном, либо в одном лишь эстетическом плане.

Существует ли эстетическое в предметах как особое свойство, наряду с физическими, химическими, геометрическими свойствами предметов, или в иной форме? Любой камень-самоцвет всегда — совокупность физических, химических, механических, оптических, кристаллических и т. д. свойств. Но в нем безусловно отсутствуют «эстетические свойства», как особые природные свойства, наряду с химическими, физическими и т. д.: в веществе нет особых атомов, из которых состояло бы то, что называют красотой. Ритм, гармония, симметрия, различные сочетания линий, красок, тонов и т. д.— все это представляет эстетическую ценность не само по себе, а как форма проявления человеческого содержания, или как момент его, ибо их эстетическая «природа» едина с природой любого эстетического предмета, созданного руками человека и воплощающего в себе его общественную сущность.

Общественная сущность художественных произведений и материально-природная форма, или оболочка, в которую облекается эта сущность,— не подлежит сомнению. Тот факт, что один ряд предметов выступает для нас как прекрасный, другой — как безобразный, более того, один и тот же предмет в различные эпохи, как и у представителей различных наций и классов, может эстетически оцениваться по-разному,— объясняется развитием общественной жизни, ее противоречиями.

Эстетическое в действительности должно, без всякого сомнения, входить в предмет эстетики, ибо без него не может быть понята самая сущность искусства. Что такое эстетическое, какова его природа, в чем состоит объективность его существования?— на эти и ряд других общих вопросов призвана ответить эстетика в той ее части, где она занимается изучением эстетических качеств действительности. Эта наука, следовательно, изучает художественные изделия и все эстетические предметы действительности с точки зрения выяснения общих законов эстетического, не стремясь каким-либо образом классифицировать предметы по признакам красоты или производить их специальное изучение.

Иное место занимает в эстетике искусство. Являясь определенным видом человеческого творчества по законам красоты, искусство вместе с тем есть такая форма художественного освоения действительности, которая принадлежит к области общественного сознания и удовлетворяет духовные запросы человека, в то время как эстетические предметы, или эстетические стороны предметов материальной культуры, хотя и рассчитаны на удовлетворение духовных потребностей, но сами относятся к сфере материальной культуры.

Попытки стереть качественную грань между произведением искусства в собственном смысле этого слова и изделием промышленности неизбежно приводят к грубой вульгаризации в понимании сущности искусства. Идеологи футуризма — и среди них Н. Чужак — так именно и поступали, зачислив искусство в разряд материального производства. «...Футуризм последних дней,— заявляет Н. Чужак,— поставивший, быть может еще впервые, на ноги ходившее на голове понятие искусства, *не как индивидуального «искусничанья» и «украшения» жизни, а как одной из производственных форм, как коллективного выковывания из самой жизни новых образцов*... футуризм последних дней, футуризм, раздвинувший рамки вчера еще «школы» до реальнейшей, чем сама реальность, «философии»,— футуризм ныне уже по праву должен быть признан пролетарским искусством в самом буквальном— организационном и духовном — смысле этого слова...»[7].

Характерен подзаголовок, которым Н. Чужак снабдил свою книгу: «От реализма до искусства как одной из производственных форм». Реализм признается отжившим, устаревшим, негодным художественным принципом в качестве духовного оружия пролетариата. Автор книги, прикрываясь марксистскими фразами, объявляет реализм достоянием эпохи дворянства, чуждым всякой «динамике», диалектике современной жизни.

Произведение искусства в сравнении с любым изделием художественной промышленности или эстетическим явлением природы обладает неизмеримо большей сложностью. Об отражении действительности художе-

---

[7] Н. Чужак. К диалектике искусства. От реализма до искусства, как одной из производственных форм. Чита, 1921, стр.7.

ственными изделиями можно говорить лишь условно. В искусстве же оно — главная задача. Искусство использует материалы природы в неизмеримо больших масштабах. Живопись, например, в большей степени использует богатство красок и света, нежели любой эстетический предмет прикладного искусства; скульптура — богатство линий и форм и т. д. Искусство — единственная адекватная художественная форма отражения эстетического в действительности. Изображая природу (пейзажная лирика, пейзаж в живописи, «анималистический» жанр и др.), искусство отображает ее с точки зрения общества, вносит в изображаемое общественное содержание. Достаточно вспомнить, насколько проникнуты общественными идеями творения Левитана и других русских и зарубежных художников.

Познавательная и «собственно» эстетическая стороны искусства слиты в неразрывном единстве. Эту особенность подметил еще Аристотель, объясняя эстетическое наслаждение искусством радостью узнавания. Отражая жизнь во всем ее многообразии, с ее светлыми и темными сторонами, столкновениями классов, общественных групп и личностей, искусство одновременно выносит приговор общественным явлениям и событиям, ибо заключает в своем содержании политические, нравственные и другие оценки этих явлений и событий.

В настоящем художественном произведении все общественные оценки, поступки героя, их симпатии и антипатии неизбежно выступают как прекрасные или безобразные, трагические или комические, возвышённые или низкие Им соответствуют и особые, «эстетические» виды эмоций, присущие общественному человеку.

В нашу задачу не входит рассмотрение качественных особенностей эстетических эмоций. Важно лишь уяснить, что «человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, т. е. как целостный человек. Каждое из его *человеческих* отношений к миру — зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, мышление, созерцание, ощущение, хотение, деятельность, любовь,— словом, все органы его индивидуальности, равно как и те органы, которые непосредственно, по своей форме, существуют как общественные органы,— являются в своем *предметном* отношении, или в своем *отношении к предмету*,

присвоением последнего, присвоением *человеческой* действительности. Их отношение к предмету есть *осуществление на деле человеческой действительности*[8]; это — человеческая *действенность* и человеческое *страдание*, потому что страдание, понимаемое в человеческом смысле, есть один из способов, каким человек воспринимает свое «я»»[9].

Одно из качеств, характеризующих многосторонность сущности человека,— эстетические эмоции, способность эмоционально-эстетически относиться к миру, которую он «присвоил» себе на основе материальной практики вообще, художественной в том числе. Будучи едины по своему происхождению, различные виды эстетических эмоций различны по своей окраске, по своему качеству, хотя и оказываются на деле тесно связанными и даже переплетенными в своем живом проявлении.

В науке эстетическая оценка возможна, но не обязательна. В искусстве же ни одно явление не оценивается без того, чтобы одновременно не давалась характеристика его как прекрасного, смешного или безобразного. И делается это не в форме рассудочных деклараций, не в виде привеска, а так, что эмоционально-эстетическая оценка сплавлена в единый организм с оценкой общественно-политической, нравственной и т. д.

В картине Тициана «Динарий кесаря» показано резкое столкновение двух противоположных характеров — человека благородного, честного, со светлой душой и мыслями и гнусного фарисея. Портретное изображение обеих фигур всецело подчинено задуманным характерам и выпукло выражает их. У Христа, а он подан как обобщенный образ человечности и благородства,— высокий светлый лоб, умные глаза, тонкая, словно точеная, кисть руки, и весь его интеллектуальный ярко выраженный облик говорит о высоких человеческих качествах. Фарисей, напротив, злобен и хитер, как человек, который не гнушается никакими грязными средствами для дости-

---

[8] «Поэтому человеческая действительность столь же многообразна, как многообразны *определения* человеческой *сущности* и человеческие *деятельности*» (сноска К. Маркса.— *Ю. С.*).

[9] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 241—242.

жения своей корыстной цели. Низкий, надвинутый на глаза лоб фарисея, резко выступающие вперед надбровья, коварный взгляд, темная морщинистая кожа лица и такая же темная, мускулистая рука с зажатым в ней динарием — все это контрастирует с обликом Христа — человеколюбца. Столкновение обоих характеров до предела насыщено драматизмом и достигает высокого эмоционального накала. Фарисей напряженно ищет встречи с глазами Христа. Но Христос не удостаивает взглядом своего противника: глаза его слегка опущены вниз и взор скользит в сторону, не задерживаясь на лице Иуды. Столкновение добра и зла заключается победой добра. Обнаруживается полное идейное и моральное превосходство Христа в сравнении с фарисеем, вообще — превосходство человека с гуманистическими устремлениями и высокими нравственными качествами в сравнении с людской подлостью и низменными интересами.

Но идейное и моральное содержание образов в картине Тициана не существует само по себе в «оголенном» виде, а эти образы одновременно являются олицетворением прекрасного и безобразного в их столкновении и борьбе. Говоря о благородстве человеческой сущности, воплощенной в образе Христа, и о высоких идеях, которые он в себе заключает, мы одновременно говорим о красоте этих идей и их носителя. Напротив, «правда» фарисея насквозь лжива, низка и вызывает чувство омерзения. Однако образ фарисея, будучи правдивым и хорошо выполненным, доставляет нам эстетическое наслаждение.

Известно, что положительные эстетические эмоции можно вызвать и изображением отталкивающих явлений, если дать им отрицательную оценку с высоты передового идеала. Более того, художник не должен скрывать отрицательные стороны, иначе произведение получится нежизненным, фальшивым.

Эстетическое значительно шире, чем прекрасное, ибо в него включается также комическое, безобразное и т. д., короче — все богатство эстетических качеств и их эмоциональных оценок. А так как эти оценки выступают не сами по себе, но как оцениваемые художником явления и события, т. е. в соединении со своими носителями,— можно сказать, что эстетическое в искусстве представля-

ет собою правду жизни, своеобразно выраженную в художественной форме.

Оценки общественно-политические, нравственные, эстетические и иные в их применении к искусству органически связаны друг с другом. Но отсюда не следует, что они тождественны. Утверждать так — значит игнорировать их общественную специфику, доводить до абсурда факт их неразрывного существования в живой образной ткани искусства. Можно лишь условно расчленить художественный образ, принять во внимание в данный момент лишь какую-нибудь одну его сторону, оставляя временно в тени другие,— выявить, скажем, его политический смысл, абстрагируясь от всего остального, или выделить нормы морали, которые пропагандирует автор художественного произведения.

Когда, например, Энгельс говорит, что он из романов Бальзака «...даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, перераспределение реальной и личной собственности после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»[10], то он отвлекается об образной структуры произведений Бальзака и подходит к ним в аспекте сугубо познавательном, для которого в данном случае безразлична форма этого познания, будет ли это логическая (теоретическая) или художественная форма.

Произведение искусства есть комплекс многих сторон, сплавленных в единый организм, функционально связанных между собой. Эти стороны и свойства художественного произведения есть отражение сторон и свойств самой действительности, ибо ни одна форма общественного сознания не может быть чем-либо иным, кроме как сознанным бытием.

Эстетическое в искусстве не может быть изолировано от его познавательной роли, от всего общественно-политического содержания и эмоционального заряда,— именно благодаря всему этому искусство служит мощным орудием воспитания масс,— хотя и существует много сторон, в аспекте которых можно рассматривать любое произведение искусства. Главное и основное — подходить к

---

[10] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I, стр. 12.

искусству как к цельному художественному явлению, которое доставляет эстетическое наслаждение, учит людей жить и бороться.

Отраженная в искусстве действительность есть результат творческого отношения художника к миру, которое выражается не в декларативно-рассудочной, холодной форме, а в эмоциональной оценке отображаемых людей и событий, прекрасных или безобразных, смешных или величественных. Задача искусства состоит в том, чтобы положительное, прогрессивное в жизни показывать как эстетически привлекательное, прекрасное, а отрицательное — как безобразное.

Возникнув на основе едва развившейся материально-художественной обработки предметов, искусство затем само стало могучим, несравненным источником формирования эстетического отношения человека к действительности. В известном смысле можно сказать, что всем позднейшим развитием и успехами художественно-прикладного творчества люди обязаны искусству. Это свидетельствует о том, что именно в искусстве необходимо искать характерные черты художественного освоения в целом, что, только поняв и объяснив эту сложнейшую форму, можно составить правильное представление об эстетических качествах природы и человеческой материальной деятельности.

Эстетические качества действительности, будучи поняты человеком с помощью искусства, важны для эстетики прежде всего тем, что они, в свою очередь, помогают выяснению сущности и специфики искусства. Направляя свое внимание на изучение процесса художественного освоения, эстетика прежде всего занимается развернутой, концентрированной формой этого освоения, высшей его формой,— искусством, и лишь через посредство него — эстетическими качествами явлений действительности.

Всеобщая история искусства раскрывает развитие этой формы общественного сознания на всем протяжении ее существования — от возникновения до наших дней. Эта наука рассматривает свой предмет исторически, по странам и эпохам, имея целью дать объективный анализ всякого сколько-нибудь значительного явления в искусстве. Теории отдельных видов искусств (теория литера-

туры, музыки, живописи и т. д.) изучают то общее, что лежит в основе этих видов, каждого в отдельности, учитывают их специфику. Художественная критика относится к искусству также по-своему. Белинский справедливо назвал художественную критику «движущейся эстетикой». И действительно, ее задача — анализировать каждое более или менее заметное современное ей художественное произведение. Критика поэтому вплотную движется за развитием искусства.

Эстетику интересуют основные, общие закономерности искусства, отношение искусства к действительности. Притом эстетика охватывает принципиально то общее, что составляет основу всех искусств, отличаясь этим от специальных теорий искусств — теории литературы, музыки, живописи и т. д.

Марксистско-ленинская эстетика базируется на конкретном искусствоведческом знании, и является общей методологией по отношению к специальным наукам об искусстве. Историк искусства или художественный критик неизменно утрачивает научную перспективу, остается в плену субъективизма и вкусовщины, если при анализе фактов искусства не исходит из основных принципов марксистско-ленинской эстетики.

Мировоззренческое значение эстетики особенно следует подчеркнуть в свете выступления Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В тех ошибках, которые имелись в творчестве ряда писателей и деятелей искусства, односторонне изображавших жизнь, оторвавшихся от интересов народа, в известной мере повинна и наша эстетика. Произошло же это потому, что в течение последних лет многие деятели искусства, руководители художественных организаций, журналов и т. д. систематически толкали эстетику на путь эмпиризма.

В редакционной статье газеты «Советская культура» от 5 октября 1957 г., озаглавленной «Серьезные ошибки журнала «Советская музыка», указывается в числе других ошибок бывшего главного редактора этого журнала Г. Хубова и на его принципиальные ошибки в области эстетики.

Газета «Правда» от 8 июня 1958 года в редакционной статье «Путь советской музыки — путь народности и реа-

лизма», посвященной Постановлению ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», указывала: «В недавнем прошлом на страницах журнала «Советская музыка» печатались статьи, авторы которых под флагом борьбы с последствиями культа личности и догматизмом пытались поставить под сомнение основные положения решений партии по вопросам литературы и искусства, принизить успехи советской музыки за последний период ее развития. Отдельные заблуждавшиеся или просто недобросовестные критики взялись за «пересмотр» принципов марксистско-ленинской эстетики в отношении народности творчества, природы новаторства, выдвинули требование о необходимости «поправить» оценку модернистских течений в музыке XX века. Они пытались смазать коренное различие между нашим, социалистическим искусством, с его новыми, глубоко прогрессивными идейно-художественными качествами и искусством старого, буржуазного мира».

Не случайно именно в журнале «Советская музыка», в период деятельности там Г. Хубова наиболее ярко проявились глубоко порочные попытки некоторых искусствоведов и критиков, которые, охаяв лучшие работы в области музыкальной эстетики, попытались свести эстетику к искусствоведению или критике, и подменить ее специфический предмет предметом других наук. Например, С. Аксюк уверял, будто эстетика должна решать вопросы «...об эволюции музыкального языка советской песни или о развитии жанров советской музыки, о новых явлениях формообразования...» [11], будто эстетика должна изучать «...стилевые черты творчества Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, новаторский опыт С. Прокофьева» [12]. Если всем этим и в самом деле будет заниматься эстетика, то что же будут делать музыковеды?

Еще большее удивление вызывает статья С. Скребкова в «Советской музыке» № 10 за 1956 год, претенциозно озаглавленная «Наш счет музыкальной эстетике». В ней автор, иллюстрируя действительно эстетические пробле-

---

[11] «Советская музыка», 1955, № 11, стр. 65.
[12] Там же, стр. 66.

мы, предлагает эстетике решать проблему...мелодизма, которая является проблемой собственно музыковедческой.

В подобных статьях мы имеем дело с типичной подменой предмета (а следовательно, и задач) эстетики предметом (и задачами) музыковедения и музыкальной критики, подменой, ведущейся на деле к ликвидации эстетики как самостоятельной научной дисциплины.

Эстетика есть наука об общих закномерностях художественного освоения действительности человеком. Поскольку высшей, развернутой формой художественного освоения является искусство, содержащее в «снятом» виде все богатство этого процесса, эстетика по преимуществу есть наука об основных закономерностях искусства.

Понятие «художественное освоение» в том смысле, в каком оно употреблено Марксом, дает правильное представление, во-первых, о широте процесса художественной деятельности людей, а следовательно — о границах и объеме предмета эстетики (этот предмет не ограничивается только искусством); во-вторых, указывает на органическую связь между собственно художественной практикой и так называемыми эстетическими качествами самой окружающей действительности, что является залогом правильного объяснения существа и природы этих качеств.

Эстетические качества объективной действительности не только отражаются различными видами искусства, но и имеют с ними «генетическую» общность, которая с особой очевидностью выступает в сфере материально-художественной практики.

Определение: «Эстетика есть общая теория искусства» является узким, хотя и правильным в своей основе. Оно не отвечает на вопрос, должна ли эстетика заниматься предметами художественно-прикладного значения и эстетическими качествами природы. Сторонников такого определения нередко обвиняют в излишнем «социологизме», в том, что у них эстетика...без эстетических категорий. Доля справедливости здесь, конечно, имеется.

Точка зрения, согласно которой марксистско-ленинская эстетика есть наука о прекрасном, с исключением из этой науки теории искусства, на наш взгляд, является неправильной. Уже приводилось высказывание Г. Пузиса, который считает эстетику наукой о прекрасном, притом без малейшей попытки связать сущность

прекрасного с художественной практикой. Всех, кто рассматривает эстетику в качестве общей теории искусства, Г. Пузис безапелляционно зачисляет в лагерь гегельянцев (?!), словно и не существовало Аристотеля, Леонардо да Винчи, Дидро, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, которые считали предметом эстетики также и искусство.

Если сводить предмет эстетики только к изучению прекрасного в природе, то позволительно спросить: к чему же в таком случае свелось бы это изучение? К систематизации красивых пейзажей и минералов? Теоретическую несостоятельность и практическую никчемность подобных занятий подчеркнул еще Гегель в своих «Лекциях по эстетике» [13].

И действительно, трудно представить себе эстетика-теоретика, оперирующего научными категориями и понятиями, в роли непосредственного исследователя красот природы. Отражение красоты природы составляет задачу отнюдь не теоретика, а практика искусства — художника. Эстетика же занимается вопросом о красоте природы преимущественно через посредство произведений искусства (литературы, музыки, живописи и др.), т. е. после того, как прекрасное в действительности, будучи отраженным, пройдя творческую лабораторию художника, обретет свое обобщенное, концентрированное выражение, освещенное светом общественного идеала. Можно практически рассуждать, оценивать, сравнивать красоту двух ландшафтов — теоретического исследования в этом еще нет. Напротив, о трактовке природы в пейзажах Никола Пуссена или Клода Лоррена могут быть написаны многочисленные теоретические исследования, в которых оценка природы художником будет рассмотрена в связи с целым рядом общественных причин и фактов, ее обусловивших. В своей «Ветке» А. Иванов дал точное изображение ветки дерева. Но ведь успех «Ветки» не просто в точности изображения, а в том, что художник сумел воплотить в ней богатство жизненных впечатлений. Все это и делает изображенную художником природу и красоту в ней предметом теоретического исследования.

---

[13] Гегель. Соч., т. XII. М., Госполитиздат, 1938, стр. 3.

Несостоятельность определения «эстетика есть наука о прекрасном в природе, обществе и искусстве» становится еще более очевидной, когда речь заходит об искусстве. Разделить сущность искусства на две «части» — эстетическую и общественно-практическую — и передавать их в ведение двух различных наук, допустим, собственно эстетики и общей теории искусства,— значит не понимать образной природы искусства, так или иначе изолировать эстетическое в искусстве от всего его общественно-политического идейного содержания, значит впасть, с одной стороны, в эстетство, с другой,— в вульгарный социологизм.

Лишь с появлением марксистской философии — качественно новой философии, не подменяющей собою конкретных наук, стало возможным говорить об эстетике как особой науке, имеющей свой специфический, вполне самостоятельный предмет исследования.

В. А. Разумный

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ

Многогранный, сложный процесс развития современной художественной культуры, борьбы нового и старого в ней отражается в области эстетики в форме столкновения непримиримых теоретических концепций искусства. С полным основанием можно утверждать, что прогрессивным и единственно плодотворным путем объяснения и углубленного исследования художественной культуры является тот путь, который открывает перед учеными марксистско-ленинская концепция искусства как особой, специфической формы общественного сознания.

Ополчаясь на марксистско-ленинскую эстетику, всячески стремясь оградить умы художников от ее влияния, сторонники идеалистической эстетики в капиталистических странах пытаются выработать свою, «новую» теорию искусства, которая могла бы увлечь художников, а точнее — отвлечь их от высоких задач истинного искусства. Они то и дело поражают мир широковещательными декларациями о рождении новых эстетических концепций, простое перечисление которых заняло бы не одну страницу. Они даже спорят между собой. Но эти «споры», разногласия современных идеалистов — лишь дымовая завеса, за которой скрывается все та же обветшавшая конструкция старого идеализма, извращенно трактующего природу искусства.

Эклектика и субъективизм — вот истинное лицо всех подобных теорий. И не случайно, что стройное, цельное и объективно правильное учение марксизма об искусстве вызывает у буржуазных эстетиков нескрываемое раздраже-

ние, более того,— ненависть. Они клянут эстетиков-марксистов за «догматизм», за приверженность единым принципам, не упускают случая упрекнуть их в «консерватизме», в «традиционализме» и т. д.

Мы же не устанем подчеркивать, что советские эстетики (как и ученые-марксисты в других странах) в своих исканиях всегда будут руководствоваться едиными научными принципами марксистско-ленинской науки, дающей объективно-истинное объяснение искусства, его сущности.

Но, разумеется, наша эстетика —не свод раз и навсегда установленных правил и формул; она в движении и становлении, она постоянно обогащается живым опытом искусства. Стоит хотя бы вспомнить движение эстетической мысли в СССР за последнее время и в частности некоторые этапы исследования советскими учеными природы искусства. В своих теоретических трудах они опираются на основные положения марксизма-ленинизма об искусстве. Но они не ограничиваются простым пересказом и комментированием этих мыслей, а развивают их на базе многообразной практики социалистического искусства.

Еще не так давно область преимущественного интереса советских исследователей искусства определялась практической потребностью изучения отношения искусства к общественной жизни. Распространение в послевоенный период в среде советских художников чуждых влияний, рецидивы формализма в творчестве некоторых художников, появление безыдейных, аполитичных произведений, отступавших от ленинского принципа партийности искусства,— все это требовало активной разработки проблемы общественной природы искусства для действенного разоблачения этих влияний. В партийных документах по идеологическим вопросам, в трудах наших ученых были развиты мысли о месте и роли искусства в жизни общества, о его воспитательной роли, о соотношении партийности и народности в творчестве художника.

Такая направленность эстетической теории сделала ее действенной силой прогрессивного развития художественной культуры нашего народа; мы обогатились многочисленными художественными произведениями большого гражданского пафоса.

Одновременно с этим у многих художников наметилась тенденция снижения эстетического уровня произ-

ведений искусства, тенденция, отчетливо проявившаяся впоследствии, в начале 50-х годов. Мы имеем в виду осужденную нашей общественностью практику «бесконфликтного искусства» и ее модификацию — иллюстративность, распространение фотографического натурализма, породившего немало серых, невыразительных произведений, и тому подобные явления, глубоко чуждые искусству социалистического реализма. Успешное преодоление их советскими художниками было бы немыслимо без серьезной критики ошибочных теоретических концепций, имевших в то время хождение, упрощенно, а то и вовсе искаженно трактовавших природу искусства, игнорировавших его специфику. Такую критику и дала наша партийная печать, тем самым еще раз оказав художникам действенную помощь и открыв перед ними широкие горизонты творческих дерзаний.

Весьма характерно, что стремление теоретически определить сущность искусства присуще большинству последних трудов советских эстетиков. Единство методологических марксистских позиций, на которых они базируют свои исследования, отнюдь не исключает разных мнений и точек зрения по вопросу о принципе определения искусства, о его существенных и второстепенных признаках. Как правило, в этом столкновении мнений нельзя не заметить продолжения и развития традиций, давно наметившихся в истории эстетической мысли.

Некоторые теоретики стремятся свести все многообразие признаков, которыми характеризуется искусство, к одному, коренному и существенному началу. Так, одни исследователи пытаются вывести все родовые признаки искусства из своеобразия его содержания, другие — из специфики художественной формы, третьи — из особенностей его общественной функции. В их попытках подкупает желание преодолеть тавтологичность и эмпирическое описательство, которые до сих пор имеют место в нашей эстетической литературе.

В самом деле, зачастую определение искусства дается лишь по видимости как теоретическое, а фактически — как бесплодная тавтология или же как механическое соединение многих, порою даже второстепенных его признаков. Обратимся для примера к «Большой советской энциклопедии». В статье «Искусство» мы читаем: «Специфическая

особенность искусства состоит в том, что оно отражает действительность в художественных *образах* (см.)». Соглашаясь с автором статьи, подчеркнувшим обязательность дальнейшего развертывания определения, а именно определения художественного образа, мы обращаемся туда, куда он отсылает нас. Каково же наше удивление, когда в статье «Образ художественный» мы читаем, что это — «специфическая для искусства форма отражения действительности». Круг замкнулся! Мы узнали, что искусство есть... искусство!

Не большего достигают и те авторы, которые подменяют определение искусства эклектическим соединением всех тех признаков, которые они (как правило, без достаточного основания) считают признаками существенными, специфическими. Перед нами статья В. К. Скатерщикова «Искусство как форма общественного сознания», опубликованная в сборнике «Вопросы марксистско-ленинской эстетики» (Госполитиздат, 1956). В параграфе, посвященном специфике искусства, автор бессистемно перечисляет те особенности искусства, которыми, по его мнению, и определяется его специфика. К их числу он относит: познавательную роль искусства, выражение в нем способности к художественному творчеству, воспитательную роль художественных образов, отображение общественного бытия, отражение действительности в конкретных образах, проявление преимущественного внимания к общественному человеку, его деятельности, его внутреннему миру, отображение не только бытия, но и сознания... Авторы подобного рода определений забывают, что определение предполагает охват существенных признаков, что все перечисленное — отнюдь не специфично, т. е. не характерно именно для искусства.

В нашу задачу не входит и рассмотрение концепций «одного признака». Отметим, что в каждой из них есть объективная логика, ибо они схватывают и фиксируют отдельные и действительно наиболее существенные признаки искусства. Но односторонность никогда не бывает плодотворна. Это правило подтверждается работами представителей тех направлений нашей эстетики, которые исходят из признания одного признака как наиболее адекватного сущности искусства. В своем увлечении они невольно приходят к нарушению марксистского требо-

вания всестороннего охвата предмета в теоретическом определении, его существенных признаков, взятых во взаимосвязи, и — безусловно, вопреки своим исходным намерениям — в конечном счете к вульгаризации теории.

В качестве примера сошлемся на работы, в которых эстетическое своеобразие художественного содержания рассматривается как решающий признак для определения специфики искусства вообще. Есть ли у искусства свое (особое по качеству) содержание? Безусловно! Это положение было выдвинуто и довольно подробно обосновано в монографиях, статьях и дискуссиях последних лет. Его практическое значение станет особенно ясным, если вспомнить, что, например, так называемая иллюстративность в советском искусстве была порождена в значительной мере именно упрощенным взглядом на художественное творчество как на образное оформление любых правильных и важных идей, т. е. игнорированием специфики художественного содержания.

Конечно, простое признание специфичности содержания искусства еще не продвигает нас вперед в деле научного ее определения; по сути это констатация общеизвестного факта. Сознавая ее недостаточность, некоторые теоретики продолжают поиски одного признака, который определил бы существо художественности содержания, а стало быть (по их мнению), и эстетическую сущность искусства.

В этой связи нам представляется показательной попытка некоторых теоретиков (например, А. И. Бурова в книге «Эстетическая сущность искусства») перейти от деклараций об особенностях художественного содержания к изучению этих особенностей. Однако сторонники определения искусства через один его признак, оставаясь верными своей методологии, продолжают и дальше поиски единой основы, определяющей художественность содержания. Они стараются открыть абсолютную эстетическую сущность искусства — в чистом, рафинированном виде. Но здесь-то они и попадают в тупик, свидетельствующий о несостоятельности исходных посылок. Любопытно и небесполезно показать это на примере книги А. И. Бурова, ибо ее автор наиболее последователен в проведении принципа «единого признака» при определении искусства.

Напомним, что А. И. Буров попытался доказать, что своеобразие искусства определяется только «абсолютным эстетическим предметом», которым, по его мнению, является человек, или точнее — человеческие сущности. Нет необходимости перечислять все возражения, которые вызвала его книга. В печати и на дискуссиях справедливо отмечалось, что через особый предмет искусства (даже если согласиться с его пониманием А. И. Буровым) нельзя объяснить художественность его произведений. Жизнь человека отражают как прекрасные (художественные), так и посредственные, и даже плохие по своим эстетическим качествам произведения. И А. Н. Островский, и Н. Кукольник писали о человеке, но сколь разителен художественный уровень произведений, вышедших из-под их пера!

Очевидно, что для определения искусства важен не только его предмет, но и субъективная позиция художника, его способность раскрывать правду жизни, его идеал, его профессиональное мастерство и т. д. «Забыв» эти истины, выработанные эстетикой прошлого и давно уже ставшие элементарными, А. И. Буров допустил очевидную ошибку. Но дело не только в этом!

Перед нами любопытнейший теоретический парадокс: кажется, что автор добрался до сущности искусства, до его коренного начала, выделив один признак, а в действительности же он оказался гораздо дальше от этой самой сущности, чем эмпирики, предпочитающие эклектические определения искусства путем описания всех его особенностей. В этом парадоксе следует разобраться повнимательнее, ибо он крайне поучителен.

Свои рассуждения А. И. Буров начинает со справедливого утверждения о том, что искусство есть одна из разновидностей общественного сознания, подчиняющаяся всем объективным законам развития и функционирования сознания в целом. В единстве этих закономерностей (отражение реальной действительности, активная общественная роль и т. д.) он усматривает общность искусства с моралью, религией, философией и другими формами идеологии. Дальше же, по его мнению, начинаются различия, которые наиболее важны для определения сущности искусства. *«Раскрыть сущность искусства, его закономерности — это значит главным образом указать на его специфичес-*

кие особенности, на те признаки, которые отличают искусство от всех других разновидностей общественного сознания, которые определяют его качественное своеобразие и тем самым относительную самостоятельность в ряду других форм сознания»[1].

Поверим автору на слово и перейдем к дальнейшему ознакомлению с текстом. Мы найдем в нем довольно точные наблюдения, подтверждаемые практикой искусства. В частности, говоря об эстетической оценке жизни (а искусство — одна из форм такой оценки), А. И. Буров признает, что эта оценка, суждение обязательно включает момент «нравственной оценки[2]. Искусство понимается им как борьба за прекрасного человека, т. е. цель искусства трактуется в этическом плане.

Не нужно особой проницательности, чтобы раскрыть в этих (а также во многих других местах книги) разительное противоречие с приведенной выше постановкой вопроса: живой материал искусства заставляет А. И. Бурова при анализе его специфики оперировать категориями из области... других форм общественного сознания. Там же, где он пытается, следуя своей приведенной выше установке, сознательно избежать подобного «замутнения» специфики искусства, читатель находит абстрактные и бессодержательные рассуждения об эстетическом.

В чем же дело? Почему автор вынужден ломать свою схему, учитывая при определении искусства другие формы идеологии? Ответ напрашивается сам собой: т а к о в а о с о б е н н о с т ь и с к у с с т в а и причем о с о б е н н о с т ь с п е ц и ф и ч е с к а я. Оно делает своим содержанием то же, что является содержанием политики, морали, философии и т. д. (говоря словами Плеханова, «общеинтересное в жизни»), более того, оно включает в свое содержание политические, моральные, философские идеи. И прав, конечно, не А. И. Буров, стремящийся найти абсолютное по своей эстетической специфике художественное содержание, а В. Г. Белинский, указывавший более ста лет назад, что отличие искусства от науки — не в содержании, а в способе обрабатывать это содержание, в способе художественного обобщения жизни.

---

[1] А. И. Б у р о в. Эстетическая сущность искусства. М., «Искусство», 1956, стр. 4—5.

[2] Там же, стр. 201.

А. И. Буров признает общность искусства и других идеологических форм как фактов общественного сознания; он видит их отличие друг от друга; но он упускает из вида момент их органической взаимосвязи. А эта взаимосвязь характеризует сущность искусства, особенности его содержания не в меньшей мере, чем свойственные только искусству признаки.

Логика обязывает. Начав с «абсолютного эстетического предмета», А. И. Буров должен был бы пойти по дороге, ведущей в тупик «чистого искусства». Вполне справедливо желая избежать этого, он невольно допускает в свою книгу такие наблюдения, выводы, которые противоречат его концепции абсолютной специфики, ибо они свидетельствуют о значении взаимосвязи искусства и других форм идеологии для сущности искусства.

Напомним, что более последовательными были те теоретики, которые провозглашали единственным признаком искусства художественную форму. Полагая, что она и есть искомое начало начал художественности, они открыто объявляли всякое содержание в искусстве как начало внеэстетическое, проповедуя на практике один метод — формализм. К этому же пришли и сторонники гедонистической (наслажденческой) эстетики, избравшие своим исходным принципом функцию искусства — эстетическое наслаждение.

Нет нужды еще раз доказывать несостоятельность подобных концепций. Отметим лишь один теоретический казус, являющийся дополнительным подтверждением несостоятельности этой метафизики. Казалось бы, что выделение одного признака для определения сущности искусства должно дать если не решение проблемы, то хотя бы более глубокое объяснение этого признака, например формы, эстетического наслаждения и т. д. На практике же получилось иное, а именно — обедненное и даже вульгаризованное его истолкование. Стоит сравнить худосочные рассуждения формалистов о структуре формы с мыслями сторонников эстетики реализма на этот счет, чтобы еще и еще раз убедиться, как важно изучать предмет во всех его существенных связях и опосредствованиях.

Вывод напрашивается сам собой. Можно и нужно детально исследовать все особенности ис-

кусства, относящиеся как к области содержания, так и формы. Но при этом не следует забывать, что в живом, целостном художественном произведении каждый из признаков искусства существует в реальной взаимосвязи со всеми другими и теоретическое вычленение его не должно быть вивисекцией организма.

Нам кажется, что правильное определение сущности искусства мы получим лишь тогда, когда будем следовать исторической традиции определения сущности искусства и связывать ее с особым характером художественного обобщения, или конкретнее — когда мы сумеем объяснить, какие признаки образного обобщения жизни в искусстве делают его произведения эстетически-ценными, т. е. художественными. Следует отметить сразу же, что выделение таких взаимосвязанных признаков сопряжено с методологическими трудностями.

Во-первых, не исключена возможность смешения существенных и несущественных признаков художественного обобщения. Так, например, в некоторых работах по эстетике существенным признаком художественного обобщения провозглашается единство формы и содержания. Спору нет, такое единство — важное условие создания прекрасного художественного произведения. Но ведь это единство в равной мере является особенностью любой материально-практической деятельности, что уже неоднократно отмечалось. Ясно, что тезис о единстве содержания и формы, замысла и исполнения применим и к искусству, но он не раскрывает специфики художественной деятельности. Более того, он оказывается бессодержательным и абстрактным до тех пор, пока сама эта специфика не выяснена: ведь анализировать надо не взаимосвязь содержания и формы вообще, а художественного содержания и художественной формы, т. е. надо определить предварительно, что такое художественность.

Подобную ошибку допускают и те исследователи, которые считают характерной особенностью художественного обобщения его конкретность, чувственную определенность, или, как иногда говорят, образность. Очевидно, что вне конкретного, непосредственно воспринимаемого образа нет искусства. Но ведь образы существуют не только

в искусстве, а и в других формах человеческой деятельности, и положение «искусство отражает жизнь в образах» не может быть преобразовано в другое: «отражение жизни в образах есть искусство». Очевидно, что и в данном случае необходимо определить понятие художественности.

Во-вторых, выделение существенных признаков художественного обобщения затрудняется необычайной разнохарактерностью и многообразием изучаемого материала — искусства. Ведь эти признаки должны иметь общеэстетическое значение, т. е. характеризовать искусство в целом, во всех его видах и исторических формах. К сожалению, в определении искусства у нас зачастую допускается элементарная логическая ошибка: возведение частных эстетических принципов в достоинство универсальных, всеобщих. Иногда это — определение искусства вообще по признакам одного из его видов (чаще всего литературы и изобразительного искусства), в других случаях — определение искусства на основании его современных стилевых форм.

Стремясь избежать этих ошибок, мы должны создать такую систему научных понятий, которой охватывались бы существенные особенности художественного обобщения в любой из его форм (виды и жанры искусства), имеющие место в любую эпоху, все равно, будь то настенная живопись Альтамиры или произведения импрессионистов, «Махабхарата» или «Война и мир», оды Анакреона или стихи Маяковского.

Нам представляется, что при учете этих трудностей можно в порядке постановки вопроса выделить основные признаки художественного обобщения, характеризующие его объективную и субъективную стороны, цель и форму.

1

Обобщающая природа искусства подмечена уже давно. Еще Аристотель указывал на «философское» значение произведений художника, который способен через единичный облик создаваемого им образа раскрыть общее, возможное по вероятности. Искусство принципиально отличается от пассивного, механического копирования жизни, от бессмысленного, хотя бы и достоверного, воспроизведения

ее форм. Оно может дать и даст нечто гораздо большее, чем зафиксированный факт, а именно — жизненную правду.

Однако такое утверждение не означает еще решения проблемы эстетического качества художественного обобщения, ибо не всякое правдивое образное отражение жизни уже является искусством. В самом деле, можем ли мы сказать о многих малохудожественных произведениях последних лет, что они неправдивы? Конечно, нет! Слов нет, появлялись отдельные произведения, ложно, превратно рисовавшие советскую действительность, но их антиэстетическая природа была настолько очевидна, что без особого труда разоблачалась критикой. Гораздо больше было других произведений, в основе которых лежали правильные идеи и которые вместе с тем не имели ничего общего с искусством. Мы имеем в виду плоды иллюстративности, внеэстетическая сущность которой далеко еще не раскрыта. Ее распространение вновь ставит перед нами основной вопрос: как взаимосвязаны в истинно прекрасном искусстве единичный образ и абстрактная идея, индивидуальное и общее? Лежит ли в основе образа понятие, или же образ — особый, самостоятельный способ познания?

Ответ на этот вопрос имеет, на наш взгляд, конкретно-исторический характер и не может быть сформулирован как универсальный эстетический принцип творчества художника всех эпох; нас в данном случае интересует принцип взаимосвязи единичного и общего в прекрасных образах реалистического искусства. Этот реалистический принцип (или шире — реалистический тип художественной образности) сформировался в результате преодоления средневекового типа образного мышления, для которого единичный облик образа есть не что иное, как символ высших духовных ценностей. Напомним, что с точки зрения средневековой эстетики мир реальных вещей, природа есть лишь слабый и несовершенный отблеск единого в многообразии духа, его извращенное и несовершенное бытие. Выразить красоту этого духа, божественной субстанции, нельзя посредством индивидуальных жизненных форм; художник же, который стремится к правдивому образу красоты метафизической идеи, должен отвращаться от всего случайного, реального и руководствоваться существующим в его душе идеальным прообразом. Для лучшего воплоще-

ния идеи в образ вырабатываются канонические формы, в частности иконографические типы в живописи, которыми художники неизменно руководствовались в течение столетий.

Но уже в XIII в. в европейском искусстве начинается процесс становления другой, реалистической системы художественной образности, основанной на принципиально ином понимании взаимосвязи образа и идеи, единичного и общего. В творчестве Данте, Никколо Пизано, Каваллини, Джотто, во многом еще определявшемся старыми эстетическими канонами, засверкал реальный мир во всем его индивидуальном своеобразии. Как отмечает В. Н. Лазарев в своем фундаментальном исследовании «Происхождение итальянского Возрождения», «их художественная практика опережает современную им эстетическую теорию, которая отличалась большой консервативностью. Для всех них характерна ориентация на реальный мир, а не на «чистую идею». Но ее власть еще продолжает давать о себе знать в отвлеченных тенденциях их искусства. Все эти мастера протягивают связующие нити не столько от идеи к единичному объекту, сколько от единичного объекта к идее. И поэтому реализм их включает в себя немало элементов условности, которые были полностью устранены лишь в эпоху кватроченто, когда художественный образ до конца проникся светским духом»[3].

Интерес к жизненному содержанию искусства выразился в обращении художников к природе. Ее, эту первую учительницу учителей, поставили великие мастера Возрождения за непреходящий образец. Учиться у природы, наблюдать ее особые проявления — таков был их девиз. Они вновь открыли красоту реального мира. Правда, искусство еще не было освобождено от элементов средневековой условности и символизма: они остались в сфере формы, в частности в религиозно-мифологической оболочке многих образов. Но несмотря на это искусство Ренессанса относится к принципиально иному типу, чем искусство средневековое, ибо общая идея в нем рождается не как символ, а как результат обобщения многообразия

---

[3] В. И. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 57.

жизни. Войдя в содержание искусства, индивидуальное положило начало преобразованию его формы: начался процесс ее сближения с индивидуальными формами самой жизни. Этот процесс завершился в другую историческую эпоху, а именно — в XVIII—XIX вв., в результате преодоления классицистического принципа абстрактной идеализации. Жизненная достоверность, индивидуальность вновь стали не только существенным, но в значительной мере и формальным признаком искусства нового времени. Именно это имели в виду представители русской материалистической эстетики (в частности, Н. Г. Чернышевский), определявшие искусство как воспроизведение жизни.

Не был ли этот процесс выражением оскудения выразительных возможностей искусства, подмены большой идейной правды мелким жизненным правдоподобием? Конечно, нет! Реализм не обеднил, а обогатил искусство выразительными средствами раскрытия жизненной правды, он позволил художнику черпать их из бесконечно многообразной действительности. Вместе с тем реализм отнюдь не отбросил условности искусства, условность его отдельных видов, вырабатывавшихся столетиями. Он вобрал их в себя, ассимилировал, подчинив своей основной цели — раскрытию жизненной правды.

Это крайне важно иметь в виду особенно теперь, когда наши художники развернули борьбу против фотографического натурализма в творчестве, против обедненных, упрощенных представлений о реализме как внешнем правдоподобии[4], исключающем условность формы, яркое и необычное решение творческой проблемы. В результате дискуссий, имевших место в последнее время, никто, кроме откровенных натуралистов, уже не будет отрицать права художника-реалиста на вымысел, на использование всего богатейшего арсенала выразительных средств искусства и тем более утверждать, что условность является неотъемлемым атрибутом формализма.

---

[4] Такие представления наиболее прямолинейно выражены П. С. Трофимовым, утверждавшим, что «реализм — особый метод в искусстве, который требует, чтобы отражение жизни совершалось в основном в форме самой жизни» («Вопросы марксистско-ленинской эстетики», стр. 280).

Более подробно на вопросе об ассимиляции реалистическим искусством творческих приемов других художественных направлений (в том числе и условностей, под которыми мы понимаем приемы, не имеющие достоинства жизненной правдоподобности, обыденной достоверности, но позволяющие реалисту раскрывать правду жизни) остановимся ниже. Сейчас же нам важно подчеркнуть, что основной принцип реалистического художественного обобщения — его ориентированность на действительность[5], и этому принципу художник подчиняет все средства.

Само понятие «раскрытие жизненной правды», применяемое при характеристике реалистического искусства, очень точно выражает главное в нем. Реалистическое художественное обобщение жизни всегда есть раскрытие, открытие, выявление правды, скрытой в самой жизни, логики жизни, ее глубинных закономерностей, общего и существенного в ней. Не символическое выражение абстрактной всеобщей идеи, не иллюстрация ее индивидуальным образом, конкретным обликом, а выделение всеобщего в индивидуальном и через индивидуальное — таков принцип реализма. Руководствуясь им, художники создают неисчерпаемое богатство образов, каждый из которых отражает новую сторону, грань мира.

Высказывания великих художников-реалистов убедительно подтверждают существенное значение для их творчества принципа ориентированности на действительность. Сошлемся, в частности, на известный ответ Гете Эккерману. Когда последний спросил поэта, какую идею он стремился воплотить в «Торквато Тассо», Гете необычайно удивился:

«*Идею*?— сказал Гете,— и не думал! Предо мной была *жизнь* Тассо, предо мной была моя собственная жизнь; я старался обрисовать эти две фигуры с их особенностями — и вот предо мной воз ик образ Тассо; в виде прозаического контраста я противопоставил ему Антонио, причем у меня также было с кого списывать. В общем, придворные, жизненные, любовные отношения были ведь в Вей-

---

[5] Мы используем весьма удачный термин, употребленный Н. И. Конрадом в его докладе «Проблема реализма и литературы Востока» на дискуссии о реализме в мировой литературе, состоявшейся в апреле 1957 г.

маре такие же, как в Ферраре, и я с правом могу сказать о моем произведении: оно— плоть от плоти и кость от кости моей. В общем,— продолжал Гете, — мне как поэту нигде не было свойственно это стремление к воплощению абстракции. Я воспринимал в моем существе впечатления— впечатления жизненные, физические, радостные, пестрые, многообразные, какие только могло доставить мне живое воображение. И мне, как поэту, оставалось одно: художественно оформить и преобразовать эти ощущения и впечатления и так проявить их в жизненном образе, чтобы и другие, когда они читают или слушают мое изображение, получали те же впечатления [6].

Правильное представление о реалистическом художественном обобщении как раскрытии правды жизни в ее индивидуальных проявлениях, во всем ее эстетическом многообразии особенно важно сейчас, на современном этапе развития советского искусства, когда не изжита еще иллюстративность, порожденная превратным пониманием законов обобщения в реалистическом искусстве. Мы имеем в виду, в частности, трактовку типического как раскрытия сущности социальной силы. В соответствии с таким неправильным пониманием художники начали вырабатывать чисто умозрительным путем абстрактные схемы — понятия («новатор», «консерватор», «бюрократ» и др.), якобы дающие правдивое отражение «социальных сущностей», а затем уже чисто внешним образом наполнять эти абстрактные схемы конкретным содержанием, т. е. иллюстрировать их. Результатом подобного смешения научного и художественного познания явилось реальное обеднение (тематическое, образное) советского искусства.

Раскрывает ли искусство сущность определенных социальных сил? Безусловно! Ведь через индивидуальные черты личности, через характер художник выражает подмеченные им типичные черты той социальной группы, которую эта личность представляет.

Но принципиально неверно представлять себе процесс создания типического образа так, будто бы художник сначала вырабатывает абстрактное понятие о сущности социальной силы, которую представляет его герой, а

[6] См. Л. Г. Горнфельд. Пути творчества. Статьи о художественном слове. Пб., «Колос», 1922, стр. 102—103.

затем подыскивает этому понятию соответствующий единичный внешний облик.

Такой взгляд на художественное творчество закономерно приводит к и л л ю с т р а т и в н о с т и — к выработке абстрактных понятий и дальнейшему воплощению их в конкретные, живые образы. Практически при создании образа человека это выражается в дурной индивидуализации. Ее суть в следующем. Не изучив жизни глубоко и всесторонне, не накопив достаточных жизненных наблюдений, художник чисто умозрительным путем создает только логическую схему будущего образа. Отталкиваясь от нее, он стремится более или менее искусно оживить образ деталями, частностями, характерными черточками и «индивидуализированный» таким способом образ преподнести потребителю. Раз вступив на этот путь, художник постепенно осваивает целый набор общепринятых штампов и ограничивает свою задачу их образной маскировкой. Иллюстративность — синоним натурализма, враждебного по своей сути искусству.

В искусстве дурная индивидуализация, подменяющая подлинное реалистическое обобщение, проявляется в разных формах. Великий режиссер и мудрый аналитик творческого процесса актера К. С. Станиславский, пожалуй, один из первых подметил этот факт, ополчаясь как на явный, так и на завуалированный натурализм иллюстративности. Нам представляется целесообразным обратить внимание читателей на некоторые его мысли, опубликованные в послевоенный период. Они, на наш взгляд, имеют общеэстетическое значение.

Говоря о работе актера над ролью, К. С. Станиславский всегда подчеркивал необходимость найти соответствующую образу характерность, внешнюю форму, выражающую внутреннюю суть роли. В поисках характерности образа возможны разные решения. К. С. Станиславский так говорит о наиболее легком из них: «Можно создавать на сцене характерные образы «вообще»— купца, военного, аристократа, крестьянина и проч. При поверхностной наблюдательности, у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетрудно подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки. Так, например, военные «вообще» держатся прямо, маршируют, вместо того чтоб ходить, как все люди, шевелят плечами, чтоб играть

эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть погрубее и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканием, утираются полой тулупа и т. д.

Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грассируя, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и проч. и проч. Все это штампы «вообще», якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадаются в действительности. Но не в них суть, не они типичны[7].

Подобные приемы д у р н о й   и н д и в и д у а л и з а ц и и «сущности определенных социальных сил» в нашем искусстве, к счастью, становятся все более редким явлением — слишком уж очевидна их антиэстетическая сущность. Но в принципе они еще далеко не изжиты в творческой практике, хотя и обнаруживаются в иной, более дифференцированной форме. Вот что говорит об этом К. С. Станиславский:

«Другие артисты, с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян *отдельные группы*, т. е. они отличают среди всех военных армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев, и прочих солдат, офицеров, генералов. Они видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов. Они усматривают среди всех аристократов придворных, петербургских, провинциальных, русских, иностранных и т. д. Всех этих представителей групп они наделяют типичными для них характерными чертами»[8].

Иллюстративность такого рода еще весьма широко распространена в творчестве деятелей нашего искусства. Возьмем для примера два образа работников следственных органов из талантливого фильма режиссера Хейфица «Дело Румянцева». Они, конечно, решены не так примитивно, как многие абстрактные образы такого рода в других фильмах. На первый взгляд в них заключены все признаки художественности: индивидуальность и вместе с тем — типичность, органическая цельность характера и т. д.

---

[7] К. С. С т а н и с л а в с к и й. Собр. соч. в восьми томах, т. 3. М., «Искусство», 1955, стр. 221.

[8] Там же.

Но это лишь на первый взгляд. В действительности перед нами та же схема, но более дифференцированная («дурной следователь» — бездушный бюрократ и «настоящий следователь» — умный знаток человеческих душ). Остов этой схемы не может прикрыть даже талантливая игра больших актеров. Не спасают и находки режиссера — детали, частности, призванные оживлять схему: она, как темное пятно на стене, проступает сквозь радугу красок «индивидуализации».

Когда же рождается искусство? Когда художнику удается найти в обобщении такую меру, которая вводит нас в область художественной правды? Вернемся опять к мыслям К. С. Станиславского. Он пишет по этому поводу:

«У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдательность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный «вообще», несомненно, армеец, но, кроме того, он еще и Иван Иванович Иванов»[9].

Мудрое положение, подтверждаемое всей практикой искусства! Реалистический художественный образ всегда индивидуален по самой своей природе, и вместе с тем в нем заключен результат глубокого познания художником смысла жизни, ее сущности, общих черт многих людей. Образ — открытие художника. Его невозможно в готовом, законченном виде получить из вторых рук. Не случайно великие мастера искусства всегда отмечали, что оригинальность — не признак таланта, а его суть.

Вспомним лучшие произведения советского кино, произведения больших социальных обобщений: «Великий гражданин», трилогия о Максиме, «Учитель», «Партийный билет» и многие другие прекрасные образцы высокого киноискусства. Что характерно для них? Созданные в них образы — не социологизированные схемы, а художественные открытия. Творцы этих фильмов шли

---

[9] К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 3, стр. 222.

от жизни, порою — от незначительных на первый взгляд жизненных фактов, а поднимались до вершин художественной типизации. Художнику нельзя ограничиваться кругом общепринятых, «удобных» схем. Рождение образа — итог жизненного опыта художника, его размышлений, исканий, его открытие мира, того в нем, что еще бродит подспудно и, может быть, не стало явственным и самоочевидным. Обобщенная таким образом жизнь, возвращаясь к народу в форме художественного произведения, открывает ему многое «обычное», объясняя и оценивая его.

Следует отметить, что иллюстративность и ее оборотная сторона — «дурная индивидуализация», внешняя по отношению к сущности образа характерность, отнюдь не являются чем-то новым в истории реалистического искусства. Еще Белинский постоянно нападал на «риторическое» искусство, унаследовавшее от классицизма принцип олицетворения абстрактных пороков и добродетелей. Русские писатели-реалисты прошлого века также неоднократно критиковали тот способ характеристики, при котором эстетическая сущность образа (характера) рассматривается как нечто данное заранее, и задача художника сводится к ее внешнему «характерному» выражению.

Напомним одно очень важное замечание на этот счет из «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. Подчеркивая необходимость живой реалистической индивидуализации, художественно-образных открытий, Достоевский необычайно метко раскрывает противоположный принцип создания образа с помощью «эссенций».

«Знаете ли вы,— писал Ф. М. Достоевский,— что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и проч.), обыкновенно, ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот нумеров характерных словечек. Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо — он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят, и уж кажется бы верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят *эссенциями*, т. е.

как никогда ни один купец и ни один солдат не говорят в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то, записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое словечко характерно и безобразно, а десять словечек перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста-художника он говорит характерностями сплошь, по записанному,— и выходит неправда. Выведенный тип говорит *как по книге*»[10].

Аналогичный подход к задаче творчества наблюдается и у тех советских художников, которые подменяют глубокое и всестороннее изучение жизни, наблюдение самых разных ее сторон иллюстрацией заранее данных (как «истина» о явлении) абстрактных понятий; и не случайно, что эти художники закономерно приходят к использованию способа внешней атрибутации характеров (соответствующие канонические черты внешнего облика положительных и отрицательных персонажей, особенности одежды и т. п.). Вспомним хотя бы крайне однообразные по внешнему решению образы секретарей партийных комитетов, без конца варьирующих один внешний облик — Шахова из кинофильма «Великий гражданин».

Иллюстративность встает непреодолимой стеной на пути развития реалистического искусства, расширения сферы его эстетических объектов. Она как бы пресекает тенденцию обогащения содержания искусства новыми сторонами и проявлениями действительности.

Мы знаем, что мир, эстетически осваиваемый художником-реалистом, многообразен; и не только по своим проявлениям, но и по их эстетическим свойствам. В жизни реально существуют прекрасные и безобразные явления, взаимосвязанные и взаимопереплетающиеся. Развитие реалистического художественного мышления, ориентированного на действительность, означало расширение области эстетических интересов художников. В противовес искусству, основанному на канонических представлениях о красоте, противопоставляемых жизни, и нормативных тематических ограничениях (например, «высокие» и «низкие» темы в эстетике классицизма), реализм свободен от эстетических пут. Вся его история показывает, как

[10] «Русские писатели о литературном труде», т. 3. Л., «Советский писатель», 1955, стр. 174.

в борьбе с нормативными канонами идеализированной «одухотворенной», приукрашенной природы художники открывали поэзию в той «прозе» жизни, мимо которой с иронией, а подчас и презрением проходили художники прежних времен. Во Франции, в Англии и Германии такие мастера реализма, как Дидро, Лессинг, Шарден, Грез, Дефо и многие другие, «открыли» мир третьего сословия, опоэтизировали жизнь буржуа, его добродетели, бывшие до тех пор лишь объектом юмора и сатиры. В России художники первой половины XIX в. нашли красоту в страданиях Симеона Вырина, Акакия Акакиевича, в лицах реальных крестьян, вытеснивших в живописи приукрашенных пейзан. В дальнейшем, по мере того, как новая действительность все более и более явно обнаруживала свои вопиющие пороки, свой антигуманизм и дисгармоничность, реалисты обратились к изображению безобразного в разных его социальных модификациях. Они стали использовать его не только для контраста прекрасному, доброму (что случалось и раньше), но и ради раскрытия смысла безобразного. Они смогли возвести «в перл создания» (слова Н. В. Гоголя, неоднократно употреблявшиеся В. Г. Белинским) изображение безобразного, критикуя его. Ныне, после Свифта и Гоголя, Хогарта и Домье, никто не станет отрицать права художника на эстетический интерес к безобразным, темным сторонам жизни. Отмечая эту особенность искусства XIX в. в России, В. Г. Белинский считал закономерным, что отличительный характер новейших произведений вообще состоит в беспощадной откровенности, что в них жизнь является как бы на позор во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте, что в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом. «Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть. Дурна ли, хороша ли, но мы не хотим ее украшать, ибо думаем, что в поэтическом представлении она равно прекрасна в том и другом случае и потому именно, что истинна, и что где истина, там и поэзия»[11].

В XX в. интерес художников к безобразному не только не прекратился, но и усилился. Искусство рассказало

---

[11] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1948, стр. 108.

людям о тех ужасах, которые принес миру империализм, в частности фашизм, перед которыми меркнут ужасы средневековья. При этом реалисты начали отражать такие проявления безобразного, которые для художников XIX в. показались бы внеэстетическими по своему содержанию. Так, например, в литературе XIX в. имеется немало батальных сцен и описаний полей сражения после боя. Но, пожалуй, ни в одном из них нет столь страшных и отталкивающих описаний, как скажем, в произведениях Э. М. Ремарка. Вспомним, хотя бы первые страницы его романа «Время жить и время умирать», дающие эстетический ключ ко всем последующим описаниям: «Смерть пахла в России иначе, чем в Африке. В Африке, под непрерывным огнем англичан, трупам тоже случалось подолгу лежать на «ничьей земле» непогребенными; но солнце работало быстро. Ночами ветер доносил приторный, удушливый и тяжелый запах,— мертвецов раздувало от газов; подобно призракам, поднимались они при свете чужих звезд, будто снова хотели идти в бой, молча, без надежды, каждый в одиночку; но уже на утро они съеживались, приникали к земле, бесконечно усталые, словно стараясь уползти в нее — и когда их потом находили, многие были уже совсем легкими и усохшими, а от иных через месяц-другой оставались почти одни скелеты, громыхавшие костями в своих непомерно просторных мундирах. Эта смерть была сухая, в песке, под солнцем и ветром. В России же смерть была липкая и зловонная»[12].

Почему же картины, подобные приведенной, находятся в границах эстетического? Почему образы отрицательного, безобразного, аморального, создаваемые реалистами, являются художественными? По-видимому, индивидуальность художественных обобщений, действительно являющаяся существенным признаком искусства, сама по себе не объясняет эстетической природы художественного образа; и если понимание художественного образа как раскрытия через индивидуальный облик смысла прекрасных явлений еще дает иллюзию решения проблемы художественности обобщения, то расширение объекта реали-

---

[12] Э. М. Ремарк. Время жить и время умирать. М., Гослитиздат, 1957, стр. 5.

стического искусства, охват им безобразного рассеивает эту иллюзию, показывая, что прекрасное в искусстве не сводится к отражению прекрасного в действительности. Индивидуализированность обобщения не помогает нам объяснить и другие не менее важные вопросы. В частности, этот признак обобщения не даст нам ответа на вопрос, почему исторически изменяется содержание обобщений, т. е. та сфера, которая «поэтизируется» художником; не подвигает нас признание этого признака и в решении другого вопроса: почему в одну и ту же эпоху одинаковые объекты по-разному отражаются художниками? Следует подчеркнуть, что художественность образного отражения обусловлена не только объективно, но и субъективно, идеально.

2

Искусство прекрасно правдою жизни. В нем истина и красота неразрывны, что подчеркивается самим понятием «художественная правда». Эта неразрывность обусловлена тем, что искусство является не только познанием жизни, но и выражением ее эстетической оценки художником. И не случайно почти с той же поры, как теоретики подметили обобщающую природу искусства, установился взгляд на него как на своеобразную форму эстетической оценки жизни, или (как стали выражаться в новое время) как на область эстетического идеала. Ныне аксиоматическим является положение о выражении в художественном образе идеала, т. е. представления о высшем совершенстве в эстетическом отношении.

Обобщая жизнь, создавая впечатляющие образы, художник творит не как пассивная личность, а как человек с определенными симпатиями и антипатиями, со своим взглядом на смысл и назначение жизни. Обращая внимание в процессе творчества на одни стороны жизни и отвлекаясь от других, он через образное раскрытие правды жизни дает ей оценку, выражает свой идеал прекрасного, свои представления о высшем совершенстве жизни, в прозе жизни раскрывает поэзию. Художественный образ — результат не только познания, но и эмоциональной оценки художником познаваемого. Без этого субъективного момента нет искусства.

Обратимся к замечательному стихотворению Сергея Орлова, создавшему глубоко поэтический образ погибшего неизвестного солдата.

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолей земля —
На миллион веков,
И Млечные пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скатах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным-давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолей...

Разве можно объяснить прелесть этого стихотворения тем знанием факта, которое дает нам оно? Конечно, нет! Этот простой и будничный на войне факт — похороны рядового солдата превращен художником «в перл создания» именно потому, что он не просто зафиксирован, но и послужил поэту предлогом для выражения большого гражданского, истинно-человеческого идеала.

Искусство без идеала — холодная копия жизни, мертвый слепок, а не выражение страстной устремленности к прекрасному. «Мертво художественное произведение, — писал В. Г. Белинский,—если оно изображает жизнь для того только, чтобы изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос»[13].

Как часто встречаются произведения, о которых нельзя сказать, что они искажают правду жизни, но вместе с тем нельзя признать их и за подлинные творения искусства. Ведь нельзя упрекнуть создателей фильма «Белинский»

[13] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2, 1948, стр. 348.

в том, что они исказили правду. Нет, фильм правдив: в нем верно охарактеризована эпоха, личность великого критика и его окружение, сам герой фильма говорит цитатами из собрания своих сочинений и т. д. Но фильм нехудожественен, ибо он представляет собой равнодушное фактографическое описание жизни без страстного стремления художника к тому, чтобы научить людей, сказать им свое, новое слово об истинной красоте жизни.

Домарксистская эстетика оставила нам два понимания источника идеала, соответствующие двум типам образного мышления — риторическому и реалистическому. Сущность первого понимания идеала заключается в его противопоставлении действительности, реальности, —как вечной нормы красоты, как мыслительного прообраза. Нередко таким идеалом провозглашаются нормы другой эпохи развития искусства (например, античные произведения как норма и образец для искусства классицизма); творческий же процесс отождествляется с идеализацией, т. е. с соединением в едином облике всех тех конкретных черт, которые придают ему характер совершенства, мыслимого, или точнее — представляемого заранее как данное. Такой взгляд на эстетический идеал выражен, в частности, Цицероном в «Ораторе». Он пишет: «Художник, который созерцает значение предметов в природе и, придерживаясь сам великого образца, воспроизводит их идею, их сущность, их внутреннюю добродетель (virtus) наверно создаст целое красоты превосходной; между тем как тот, чей взор следит за наружным, за тленным, не сделает ничего прекрасного. Фидиас, величайший художник, делая статую Юпитера или Минервы, никогда не имел перед глазами моделей, образцов для копирования или подражания: в глубине души его таился добровольно создавшийся тип совершеннейшей красоты, на который он взирал, и который руководил его искусством и резцом»[14].

Подобная же трактовка идеала у средневековых схоластов, у Буало, Винкельмана, романтиков, символистов. Несмотря на все историческое своеобразие их концепций, имевших основание в условиях общественной жизни соответствующих эпох, их объединяет понимание идеала как эстетической нормы, противоположной реальности.

[14] «Библиотека для чтения», т. 72. СПб., 1845, раздел III, стр. 87.

Принципиально отличный взгляд на идеал характерен для реалистического типа образности. Устремив свой взор на жизнь, на действительность, открывая красоту в ней самой, реалисты и идеалы нашли в этой действительности, в ее очищении от случайностей. Природу они назвали первым образцом искусства, достойным подражания. Особо подробно объективный источник эстетического идеала был обоснован В. Г. Белинским, на глазах которого искусство от приукрашивания действительности обратилось к реальности. «Теперь, — писал он, — под «идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, *возведенный в перл создания*, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу»[15].

Важным теоретическим открытием марксизма было объяснение идеала как идеологического фактора, обусловленного социальными закономерностями. Марксизм доказал, что люди черпают свои идеалы в конечном счете в общественно-исторической практике. Источник этих идеалов — не действительность сама по себе, «очищаемая от случайностей», а действительность, преобразуемая человеком, человеческой предметной деятельностью. Поскольку же практика в классовом обществе носит классовый характер, постольку и эстетические идеалы являются по своему содержанию классовыми. В них своеобразно выражается то, что данный класс считает выгодным и полезным для себя. Художник как представитель конкретных общественных сил, как их эстетический выразитель не может не запечатлеть в своем творчестве их идеалы. Марксистское понимание классовости эстетических идеалов, выражаемых в искусстве, окончательно похоронило буржуазное представление о творчестве как об области «абсолютной свободы» от общественной жизни, «чистой красоты», а также взгляд на художника как на жреца этой красоты, чуждого общественным интересам.

---

[15] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2, стр. 460.

Но, подчеркивая эту социальную сторону эстетического идеала, проявление о б щ е г о в нем, мы не должны забывать и о другой стороне вопроса, приобретающей в современных условиях идейной борьбы особо актуальное значение: об эстетическом идеале как и н д и в и д у а л ь н о м п р о я в л е н и и о б щ е г о. Почему же сейчас проблема индивидуального в эстетическом идеале должна привлечь к себе пристальное внимание теоретиков?

Известно, что жизнь — великая разоблачительница иллюзий. Она безжалостно отбрасывает праздные мечты и иллюзорные представления, раскрывая явления в их истинном виде, прозаически обнажая их суть. Так произошло и со многими иллюзиями, порожденными в свое время буржуазным обществом: они развеяны, как дым, всем неумолимым ходом общественной практики. Одной из таких безвозвратно исчезнувших иллюзий является представление об абсолютной независимости художника от общества, от политики, независимости, которую якобы дает ему капиталистический миропорядок. Испытав на себе все прелести этой «свободы», оказывающейся на поверку прямым подчинением художественного таланта целям буржуазной политики, многие прогрессивные деятели культуры капиталистических стран с большим интересом и вниманием присматриваются к тому, что дает художнику социализм, какие условия для развития творческих индивидуальностей он создает. И вполне закономерно, что они стараются судить о месте художника в новом обществе по творческой жизни советских художников, накопивших сорокалетний опыт работы в условиях социалистического миропорядка.

Вот почему адепты буржуазии, кровно заинтересованные в поддержании иллюзии свободы творчества при капитализме, делают все возможное для того, чтобы представить развитие советского искусства в искаженном и крайне непривлекательном свете. Пользуясь тем, что большинство деятелей культуры капиталистических стран не имеет возможности лично ознакомиться с художественной жизнью в СССР, с ее реальными достижениями, они выдумывают всевозможные небылицы о «рабском» положении советских художников, о подчинении их творчества единым абстрактным нормативам «социального идеала». С ними объективно солидаризируются и те, кто, называя

себя марксистами, при разговоре о советском искусстве утрачивает объективность и включается в общий хор мифотворцев.

Убедительнейшее опровержение таких домыслов — сама практика нашего искусства. Достаточно сказать, что у нас многие выдающиеся художники мирового значения, художники неповторимого своеобразия и яркой творческой индивидуальности, творцы со своим стилем, со своим отношением к жизни, такие, как Шостакович и Хачатурян в музыке, Шолохов и Федин в литературе, Иогансон и Сарьян в живописи, Уланова и Лепешинская в хореографии, Коненков и Томский в скульптуре, стоят на единых идейно-творческих позициях эстетического идеала социалистического реализма.

В то же время приходится с сожалением отметить, что в специальных работах по эстетике проблема общего и индивидуального в позиции художника не нашла своего правильного решения, хотя таковое содержится в известных постановлениях ЦК КПСС по вопросам искусства. В эстетических работах, как правило, абсолютизируется общественная, социальная сущность эстетического идеала и недоучитывается, что социальное реализуется в эстетическом идеале только через индивидуальное ви́дение мира художником. Вне этого ви́дения эстетический идеал существует как логическое понятие.

Вспомним произведения великих мастеров Возрождения. Каждый из них своим творчеством утверждал эстетический идеал этой эпохи, идеал гармонически развитой, цельной и свободной человеческой личности; каждый из них считал человека образцом и нормой высшего совершенства и признавал его мерой красоты всех реальных вещей. Однако такая (или более подробная и исторически дифференцированная) характеристика идеала Ренессанса является логическим отвлечением от творчества всех мастеров эпохи, его обобщением и теоретическим выражением. Практически же эстетический идеал Ренессанса существовал как индивидуальное ви́дение мира тем или иным художником Возрождения. Отсюда-то эстетическое многообразие искусства Возрождения, которое пришло на смену каноническим типам образности средневекового искусства.

Если в произведениях средневекового мастера индиви-

дуальное вѝдение мира — случайность, исключение, отступление от эстетической нормы, то в творчестве художника Возрождения оно само становится эстетической нормой. Героическая мощь и титанизм образов Микельанджело, гармоническое спокойствие и лирическая просветленность образов Рафаэля не могут быть объяснены общим для этих мастеров эпохальным идеалом; существенно важным для понимания пафоса их творчества является изучение их личного миросозерцания, особенностей их индивидуальности, запечатлевающейся в образном строе. Не случайно, конечно, начиная с той поры, изучение л и ч н о с т и мастера, его индивидуальности оказывается существенно необходимым для анализа его творчества.

Индивидуальное вѝдение мира художником практически выражается в образной, а не в абстрактной форме. В этой связи укажем на крайне важную и плодотворную мысль Н. А. Добролюбова: «В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *миросозерцанием* художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности,— понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им»[16]. Поскольку в художественном обобщении выражается этот взгляд на мир, постольку можно условно назвать данную особенность обобщения в ы р а з и т е л ь н о с т ь ю. Нам кажется, что нет особой необходимости повторять, что выразительность не означает авторского субъективизма, что она социальна по своей

[16] Н. А. Д о б р о л ю б о в. Избр. соч. М.— Л., Гослитиздат, 1947, стр. 104.

природе. Важнее сейчас определить, в чем она реально проявляется в творчестве художника.

Совершенно очевидно, что область ее проявления — трактовка обобщаемого материала. Но этой областью выразительность не исчерпывается. Индивидуальное вѝдение мира художником проявляется во всем: от предмета художественного отражения до его формы, от жизненных явлений, составляющих область преимущественного интереса данного художника (его эстетический объект), до его творческой манеры, до структуры образа. А если это так, то выразительный (идеальный) момент художественного обобщения существует в искусстве не независимо от предмета этого обобщения, но входит в него. Как нам кажется, при подобном понимании природы художественного обобщения преодолевается весьма существенный недостаток некоторых эстетических работ последнего периода, а именно — отождествление объекта и предмета искусства, художественного отражения, игнорирование того марксистского положения, что предмет познания следует рассматривать не как объект, т. е. не созерцательно, а в связи с практикой, при включении этой практики в предмет познания.

Рассматривая идеал как своеобразное выражение общественной практики человека, мы получаем возможность ответить на вопрос, почему два художника, отражающие один объект с единых идейно-творческих позиций, создают два разных художественных образа этого объекта. Этот бесспорный факт объясняется не только разной трактовкой изображаемого, но и тем, что предмет отражения у художников разный; в этот предмет включено индивидуальное вѝдение мира художником.

Выразительность художественного обобщения запечатлевается не только в предмете отражения, но и соответственно в сфере формы, в том, что принято называть индивидуальным творческим почерком мастера, его манерой. Следовательно, рассмотрение закономерностей художественного обобщения позволяет нам включить эту сферу в число существенных признаков, обусловливающих эстетическое качество художественного обобщения. Об этом мы скажем ниже. Сейчас же отметим, что для правильного понимания объективной и субъективной сторон художественного обобщения и особенностей их конкретной взаимо-

связи в разных исторических формах искусства необходимо верное представление о *цели искусства*.

Может показаться, что цель творчества является чем-то производным, вторичным по отношению к природе искусства, к его сущности. Подобная иллюзия возникает потому, что теоретики искусства, формулирующие его цель, обобщают живой материал уже существующего искусства и на его основе делают свои выводы. Поэтому в действительности теоретическое представление о цели — лишь абстракция от реальных общественных задач, порождающих искусство той или иной эпохи. Именно эти задачи (иначе — цель творчества) обусловливают общую направленность и характер творчества художника: сферу его эстетических интересов, трактовку жизненного материала, особенности идеала, воплощаемого в произведении, и т. д.

Мы не имеем возможности рассмотреть все историческое многообразие задач, стоявших и стоящих перед искусством: в этом случае нам пришлось бы давать характеристику всех художественных эпох и творческих направлений. Впрочем, в этом и нет необходимости, ибо многообразие целей, декларируемых и практически осуществляемых ими, вполне возможно теоретически свести к некоторым типам понимания задач искусства. Их по крайней мере три. Каждый из них обусловлен целым рядом исторических факторов, в зависимости от которых он может иметь положительное или отрицательное значение для развития искусства, соответствовать его природе или же разрушать ее.

Истории известны художественные школы и направления, для которых цель искусства — *вне самого искусства*. Так, для религиозной средневековой эстетики этой целью является постижение в чувственной форме божественной истины, разлитой в мире. В эстетике классицизма такой целью провозглашается воплощение абстрактных идей разума, а в просветительском реализме—пропаганда истинного знания. Нужно ли говорить, что подобная трактовка искусства имеет историческое оправдание и мож т привести (как это и было, например, в искусстве высокого классицизма или Просвещения) к созданию высокохудожественных произведений большого общественного, гражданского звучания. Но вместе с тем в ней есть и бесспорная эстетическая односторонность, которая сразу же даст себя чувствовать в период

упадка школы или направления. Она выражается в попытках использовать искусство как общедоступную и привлекательную форму для выражения внеэстетического содержания, скажем, как поучение в образах или как средство идеализации изживших себя и утративших разумность общественных порядков и установлений.

Нередко такой грубый утилитаризм порождает реакцию в сознании художников, их стремление к «чистой» красоте, к искусству для искусства, к бегству от той действительности, которую их обязывают поэтизировать, несмотря на ее прозаическую сущность. На возникновение такой реакции в сознании передовых русских и французских художников начала XIX в. указывал Г. В. Плеханов в своем блестящем анализе генезиса концепции «искусства для искусства». Напомним его известный вывод, представляющийся нам совершенно правильным: «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой»[17]. Рациональный смысл формулы «искусство для искусства», в понимании прогрессивных художников,— в попытке оградить искусство от внеэстетического содержания, т. е. в конечном счете от подчинения его интересам консервативных, реакционных сил[18]. Но, последовательно проведенная как творческий принцип, эта формула оказывалась именно их боевым теоретическим лозунгом. Так произошло, например, в России первой половины

---

[17] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., ГИХЛ, 1948, стр. 226.

[18] Любопытно, что именно так понимали в конце XVIII и начале XIX в. Канта — одного из родоначальников теории «чистого искусства», справедливо именуемого теоретическим инициатором формализма в искусстве нового времени — его прогрессивно настроенные современники. Известный советский историк философии проф. В. Ф. Асмус сделал очень интересное наблюдение на этот счет. Он пишет, отмечая в эстетике Канта наряду с откровенным формализмом тенденции к пониманию искусства как выражения идей, следующее: «В указанных тенденциях эстетики Канта современники Канта видели теорию, освобождавшую искусство от рассудочных морально-дидактических задач, навязывавшихся искусству реакционными абсолютистскими правительствами, реакционными богословами и реакционными профессорами богословских и фило-

XIX в., где знамя идейной борьбы против искусства жизненной правды перешло из старческих рук сторонников мертвенной доктрины академизма, ратовавших за дидактику в искусстве, в молодые, но уже столь же хилые руки борцов против дидактики (конечно, понимаемой в совершенно ином смысле!) — апологетов «чистого искусства», таких, как Дружинин, Анненков, Боткин. Формула «цель искусства — в нем самом» стала для них отправным пунктом борьбы против искусства передовой, прогрессивной идейности, вдохновленного идеями революционной демократии. Его-то они и третировали за «дидактизм», за служение цели, якобы вне искусства находящейся.

Так, Дружинин писал: «Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он (т. е. художник.— *В. Р.*) в бескорыстном служении этим идеям видит свой вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких-либо других выводов, применимых к выводам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением... Дидактики, приносящие свой поэтический талант в жертву интересам так называемой с о в р е м е н н о с т и, вянут и отцветают вместе с современностью, которой служили»[10].

Но вот прошло уже более ста лет, а произведения «дидактиков» (так презрительно называли враги демократического искусства его представителей) живут и будут вечно жить, не переставая доставлять наслаждения все новым и новым поколениям людей, волнуя и вдохновляя их. Творчество же многих сторонников «искусства для искусства» той поры прочно и навсегда забыто, а их современные последователи докатились до прямого разрушения искусства, до превращения его в заумное, беспредметное формотворчество. Сама жизнь, практика показала, что правы были не Дружинин, Боткин и иже с ними, а

софских факультетов. Эстетика Канта провозглашала независимость искусства как деятельности, порождающей прекрасные формы, от морализующей дидактики» (см. «Вопросы литературы», 1957, № 3, стр. 64—65).

[10] Цит. по кн.: М. Р о з е н т а л ь. Философские взгляды Н. Г. Чернышевского. М., Госполитиздат, 1948, стр. 268—269.

Белинский, Герцен, Чернышевский и их соратники, горячо, страстно и убежденно доказывавшие, что служение красоте вполне согласуется со служением живой современности. Именно этот лозунг стал творческим кредо русских художников-реалистов, создателей бессмертных произведений большого общественного значения и социального пафоса.

Конечно, не случайно именно русским революционным демократам и прежде всего В. Г. Белинскому удалось преодолеть односторонность охарактеризованных выше представлений о цели искусства. Дело в том, что в условиях общественного развития в России первой половины XIX в. они вынуждены были как теоретические вдохновители реализма вести борьбу на два фронта: против мертвенного академизма и «чистого искусства», в равной мере тормозивших становление нового, реалистического метода художественного творчества. Утверждая, что взгляд на цель искусства как на нечто лежащее вне самого искусства столь же консервативен и ошибочен, как и положение «искусство для искусства», они пришли к крайне важному для понимания художественности обобщений в искусстве выводу. Кратко его можно охарактеризовать так: художественная красота, действительно являющаяся результатом творчества художника, может быть достигнута лишь тогда, когда его целью является не сама эта красота, а полнейшее удовлетворение общественных потребностей.

Конечно, мысль о том, что искусство призвано удовлетворять потребности человека, не являлась принципиально новой. Ее мы найдем и в трудах тех эстетиков, которые ищут цель искусства вне искусства, и в трудах сторонников «искусства для искусства». Но для тех и других характерен один существенный недостаток, а именно — односторонность. Все они считают, что искусство призвано удовлетворять какую-либо одну потребность человека, но расходятся между собою в определении этой потребности. Так, первые обычно утверждают, что искусство призвано давать человеку познание истины, воспитывать его нравственность и т. д. Вторые же считают такой потребностью эстетическое наслаждение, т. е. опять-таки односторонне преувеличивают одну из потребностей, вызывающих к жизни искусство. (В данном случае речь

идет о теории вопроса. На практике же дело обстоит гораздо сложнее, ибо фактически нет произведений истинного искусства, удовлетворяющих лишь одну потребность).

Диалектическая по своему существу позиция русских революционных демократов позволила им доказать, что искусство порождено не одной, а совокупностью общественных потребностей, органически взаимосвязанных между собою. В подтверждение именно такого понимания проблемы русскими революционными демократами можно было бы привести немало их высказываний, и даже сослаться на систематические труды. Так, например, мысль о многообразии потребностей, вызывающих к жизни искусство, проходит красной нитью через знаменитые «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевского.

Опровергая утверждение идеалистов о том, что искусство возникает из потребности человека восполнить недостатки прекрасного в природе, он формулирует известное положение о трех существенных потребностях, которым удовлетворяет искусство: познать жизнь, объяснить ее, произнести ей приговор. Полагая, что читатели достаточно знакомы с эстетической концепцией русских революционных демократов, мы воздержимся от дальнейшей характеристики их взглядов на интересующий нас вопрос. Нам важно лишь подчеркнуть правильность и плодотворность идеи о многообразии потребностей, порождающих (как общественная цель) искусство. Н. Г. Чернышевский писал: «В каждом человеческом действии принимают участие все стремления человеческой натуры, хотя бы одно из них и являлось преимущественно заинтересованным в этом деле. Потому и искусство производится не отвлеченным стремлением к прекрасному (идее прекрасного), а совокупным действием всех сил и способностей живого человека»[20].

3

Эстетическое качество результатов художественного обобщения—произведений искусства—обусловлено еще одним существенным признаком этого обобщения, который

---

[20] Н. Г. Чернышевский. Избр. филос. соч., т. 1. М., Госполитиздат, 1950, стр. 704.

условно можно назвать **оформленностью**. На его характеристике следует остановиться специально, ибо, на наш взгляд, в эстетической литературе установилось несколько одностороннее представление о взаимосвязи содержания и формы, игнорирующее **активную** роль формы.

В период борьбы с рецидивами «чистого искусства», «искусства для искусства» наша эстетика, опираясь на научную традицию прошлых эпох, доказала, что содержательность произведений искусства — высший критерий художественности, что форма в искусстве — не самоцель, а средство выражения этого содержания. Ныне требование содержательности, большой идейной глубины и жизненной правды стало знаменем всего прогрессивного искусства, всех художников, взволнованных судьбами человечества и вышедших из своих эстетических цитаделей на борьбу за светлые идеалы гуманизма. Те же деятели культуры, которые еще остаются в плену эстетских концепций и не желают видеть, как бурлит и клокочет вокруг них жизнь, оказываются во все большей изоляции. С болью писал о таких художниках великий поэт современности Пабло Неруда:

Я знал художника из Никарагуа. Там
стремительны деревья и цветы свои
выбрасывают, как зеленые вулканы.
Потоки топят встречные потоки,
несущие лавину мотыльков.
А тюрьмы стонами и ранами полны.
Художник тот в Париж приехал
и точку цвета бледной охры написал
на белом, белом, белом полотне
и в раму осторожно вставил.
И мне принес. И стало мне так грустно:
ведь за спиною человечка с точкой
льет слезы Никарагуа, но никто не слышит.
И боль, и кровь, и мертвых Никарагуа
в тропическом лесу без слов хоронит...[21]

---

[21] «Иностранная литература», 1957, № 1, стр. 65.

Искусство «человечка с точкой» не находит и не может найти приверженцев в среде прогрессивных художников нашего времени, осознавших свою великую ответственность за будущее народов. И тем более нет ему места в условиях советской действительности, породившей искусство больших социальных обобщений и высокого гражданского пафоса.

Признавая ту важную роль, которую наша эстетика сыграла в борьбе за содержательность искусства, нельзя не указать на некоторую недооценку эстетического значения художественной формы в статьях и монографиях, посвященных проблеме художественности. Как правило, значение формы определялось во многих работах без учета ее эстетической функции, и сама форма объективно выглядела как нечто внешнее по отношению к содержанию. Правда, порою делались оговорки об обратном воздействии формы на художественное содержание, но дальше формального признания такого воздействия дело обычно не шло. Подобная теоретическая позиция, недоучитывавшая весьма существенные моменты в критерии художественности, не могла не сказаться и на художественной практике обеднением выразительных возможностей искусства.

Признание значения содержания для эстетического качества художественных произведений дает верный, но отнюдь еще недостаточный критерий для оценки этого качества. Он должен быть дополнен критерием о ф о р м л е н н о с т и, понимаемой как существенный признак художественного обобщения. Без этого критерия мы не поймем, почему искусство является высшим типом творчества по законам красоты.

В самом деле, что следует понимать под творчеством по законам красоты? Только ли создание эстетически ценного содержания? Конечно, нет, ибо искусство есть особый род деяния, и в нем самая прекрасная мысль не имеет цены до тех пор, пока она не будет воплощена (претворена в плоть!— крайне удачное, образное слово) в вещественный, природный материал, обработанный мастером, деятелем искусства (опять-таки замечательное, ёмкое русское слово: «деятель», тот, кто может содеять, сделать реальный эстетический предмет из слова, камня, звука). Лишь тогда, когда художник может найти и сделать форму,

адекватную замыслу, рождается истинно художественный образ. О художнике, создавшем такой образ, говорят, что им найдена мера.

Но как найти эту меру выразительности художественной формы, отступление от которой приводит или к обедненному воплощению содержания, или к односторонней экспрессивности формы? Как создать лаконичную и вместе с тем наиболее выразительную художественную форму? Думается, что мы не продвинемся в ответе на этот вопрос ни на шаг, если не рассмотрим проблему оформленности как проблему функциональную. Ведь художественная форма — средство передачи содержания, рожденного в душе художника, другим людям, т. е. средство общения. И как таковое, она рассчитана на творческое восприятие читателя, зрителя, слушателя, на обогащение их сознанием и эмоциями выраженного через форму содержания. Человек, воспринимающий художественный образ,— не пассивная, а активная эстетическая величина, до последней поры игнорировавшаяся теоретиками. А художник ни в коем случае не может ее игнорировать, ибо зритель, читатель, слушатель есть соучастник творческого процесса рождения образа; он-то и позволяет художнику найти эстетическую меру.

Рассчитанность на творческое воображение — общий признак формы в любом виде искусства. Он наиболее очевиден в литературе, где перед читателем реально нет ничего, кроме системы зафиксированных на бумаге слов; мир образов существует лишь в воображении читателя, как порожденный этим воображением. Все — герои, обстановка, действие — предстает перед умственным взором читателя и приобретает благодаря ему, его фантазии, пластический (до осязаемости) облик. Однако этот признак формы характерен и для всех других видов искусства. В частности, и там, где форма образа существует как реальный, «вещный» облик (изобразительные искусства, театр, кино, архитектура), она создается художником в расчете на творческое восприятие зрителя. Элемент зрительской иллюзии характерен и для этих видов искусства.

В романе Джека Лондона «Мартин Иден» есть прекрасное описание того, как человек впервые сталкивается с

осознанием этой иллюзии. Мартин Иден, оставшийся один в комнате, увешанной картинами, получает возможность впервые в своей жизни присмотреться к живописи. «Его внимание привлекла картина на стене, писанная маслом. Могучий вал разбивался о прибрежную скалу; низкие грозовые облака покрывали небо, а по бушующим волнам, освещенная закатными лучами, неслась маленькая шхуна, сильно накренившись, так, что вся ее палуба была открыта взгляду. Это было красиво, а красота неодолимо влекла его. Он забыл о своей неуклюжей походке и подошел к картине вплотную. Красоты как не бывало. Он с недоумением взирал на то, что теперь казалось грубой мазней. Затем он отошел. И тотчас же картина снова стала прекрасной. «Картина с фокусом»,— решил он, отворачиваясь, и среди новых нахлынувших впечатлений успел с негодованием подумать о том, что столько красоты принесено в жертву ради глупого фокуса. Он не имел понятия о живописи. До сих пор он знал лишь хромолитографии, которые были одинаково гладки и отчетливы издали и вблизи. Правда, в витринах магазинов он видел картины, написанные красками, но стекло не позволяло разглядеть их как следует»[22].

В изобразительном искусстве особенностями восприятия образа обусловлены и многие жанровые признаки формы. Так, например, монументальная скульптура строится по иным композиционным признакам, чем скульптура камерная, рассчитанная на близкий осмотр; скульптору-монументалисту приходится так преобразовывать форму, чтобы впечатление естественности пропорций внешнего облика статуи не искажалось большим расстоянием обзора.

В полной мере вышесказанное относится и к архитектуре, в которой недооценка восприятия приводит подчас к серьезным искажениям образа (искривление очертаний, разрушение композиционного единства и т. д.). Напомним, что еще греки эмпирически подметили, что в нижней трети ствола колонны необходимо делать утолщение, без которого колонна воспринимается как пространство, ограниченное вогнутой поверхностью.

---

[22] Джек Лондон. Соч. в семи томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1955, стр. 259.

В театральном искусстве могучим творцом иллюзии жизни является актер. Он силою своего таланта способен заставить зрителя поверить в полную реальность всего происходящего, более того — увидеть и то, чего на сцене в данный момент нет. Задача актера и режиссера — дать главное, наиболее характерное, полагая, что частности, остальное, дорисует, домыслит зритель. А домыслить зритель может очень и очень многое. Он может даже увидеть воочию то, что перед ним и не происходит реально. Вспомним, например, несколько анекдотический случай, о котором рассказал К. С. Станиславский, внимательно изучавший природу зрительской иллюзии и ее реалистические возможности. Однажды во время одного из вечеров отдыха артистов МХАТ был проделан следующий трюк. На сцене была установлена «пушка», а на верхнем ярусе — обруч с натянутой на него бумагой. В эту бутафорскую пушку «зарядили» Л. А. Сулержицкого, раздался «выстрел»... и Сулержицкий появился на верхнем ярусе в обрамлении разорванной бумаги. Любопытно было не то, что Сулержицкому удалось необычайно быстро добраться со сцены до обруча, а то, что один из зрителей был твердо убежден в том, что видел ...летящего Сулержицкого. Подобную иллюзию всегда используют мастера театра, порою достигая поразительных эффектов. Укажем как на образец учета воображения зрителя на спектакль МХАТ «Последние дни» М. Булгакова; облик Пушкина, ни разу не появляющегося на сцене, вырисовывается в сознании зрителя с такой пластической отчетливостью, что трудно отделаться от впечатления его наглядности.

Современники великих русских артистов, таких, как Щепкин, Мочалов, Варламов, Ермолова, оставили нам немало воспоминаний о чудесной способности этих корифеев сцены пробуждать воображение зрителей, включать его в образный строй спектакля.

На пути исканий художника наиболее часто встречаются две опасности, в основе которых одна причина — игнорирование законов эстетического восприятия. Первая опасность — недооценка творческих возможностей человека, воспринимающего образ. Она порождает натуралистические излишества, делающие образ внешне правдоподобным, но не правдивым. Так, например, некоторые наши живописцы до последнего времени не излечились

от фотографического натурализма, выражающегося в стремлении к чисто внешнему соответствию предмета и образа. Не зная (или не учитывая) особенностей восприятия, они стремятся показать все, до мельчайших деталей, упуская нечто гораздо более существенное — художественную правду. В области киноискусства выражением этой ошибочной тенденции являются диалогические излишества. Авторы ряда фильмов, забыв ценный опыт русского советского киноискусства довоенного времени, всю смысловую нагрузку переключают на слово и не используют другие компоненты форм (монтаж, символику детали и пр.), рассчитанные на зрительские ассоциации. На театре эта натуралистическая тенденция привела к оформительскому натурализму: к созданию декораций, которые были настолько «реальны», что превращались в помеху сценическому действию, отвлекая внимание зрителей. Весьма характерно, что недооценка творческих возможностей человека, воспринимающего образ, имеет своей оборотной стороной формальное обеднение искусства, т. е. обеднение формы художественных произведений, порождает неумение художника пользоваться всем выразительным арсеналом творчества.

Большие мастера всегда предостерегали от рабского копирования жизни, подчеркивая, что правда жизни и правда искусства — не одно и то же, что для раскрытия правды жизни можно и нужно переосмысливать форму, подчеркивая и даже утрируя одни, наиболее выразительные ее стороны, и затушевывая, «снимая» другие, менее характерные и существенные, и тем самым добиваясь художественной убедительности образа. На службу этой цели они ставили и такой компонент формы, как условность, на которую все чаще и чаще ссылаются участники споров о реализме.

Напомним, что под «условностью» мы понимаем формальный прием, не имеющий достоинства жизненной правдоподобности, но служащий в искусстве цели раскрытия художественной правды. Он способствует наибольшей выразительности, лаконичности художественной формы, помогая включать в дело создания образа воображение человека, воспринимающего этот образ.

Если отвлечься от конкретного многообразия условности в отдельных видах искусства, а также от жанровой

специфики условности, то можно выделить следующие творческие приемы — «условности» общего порядка: а) целое заменяется наиболее характерной, яркой деталью; б) в образный строй включается символ, понятный нам и вызывающий у нас соответствующие ассоциации; в) отдельные компоненты художественной выразительности преувеличиваются во имя наиболее интенсивного выявления основного «зерна» образа.

Как и всякий компонент формы, условность подчиняется основному закону художественной убедительности: оправданности приема жизненно правдивым содержанием. Она должна способствовать рождению убедительного, естественного образа.

Художественная обоснованность, оправданность условности как приема — закон искусства вообще, театрального искусства в частности. Мы делаем эту оговорку, ибо хотим обратить внимание на крайне важные мысли К. С. Станиславского о гротеске, высказанные им в беседе с Е. Б. Вахтанговым. Это тем более необходимо, что сейчас с легкой руки некоторых деятелей театра утвердилось далекое от истины представление о великом теоретике сцены как родоначальнике современного театрального натурализма.

Нет ничего более чуждого самому духу исканий К. С. Станиславского, чем натурализм, искусство, которое, по его словам, не может доставить человеку радости. К. С. Станиславский любовно поддерживал своих учеников в смелых, творческих дерзаниях, радовался каждому их открытию, даже если это открытие не укладывалос в рамки его системы. Так, например, он поддерживал сценические поиски Е. Б. Вахтангова, его стремление к предельно выразительной острой (до гротеска) форме.

Однако Станиславский никогда не отличался «всеядностью». Убежденный реалист, он твердо верил, что только принципы реализма позволяют художнику создавать высокохудожественные и яркие по форме произведения. В частности, он отвергал пошлое представление о гротеске как внешней утрировке без внутреннего «оправдания» и подчеркивал, что и гротеск должен быть реалистичным. «Гротеск,— говорил он,— не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определенен

и ясен. Беда, если в созданном вами гротеске зритель будет спрашивать: «Скажите, пожалуйста, а что означают две кривые брови и черный треугольник на щеке у Скупого рыцаря или Сальери Пушкина?» Беда, если вам придется объяснять после этого: «А это, видите ли, художник хотел изобразить острый глаз. А так как симметрия успокаивает, то он и ввел сдвиг...» и т. д. Здесь могила всякого гротеска. Он умирает, а на его место рождается простой ребус, совершенно такой же глупый и наивный, какие задают своим читателям иллюстрированные журналы. Какое мне дело, сколько бровей и носов у актера?! Пусть у него будет четыре брови, два носа, дюжина глаз, пусть. Раз что они оправданы, раз что внутреннее содержание актера так велико, что ему нехватает двух бровей, одного носа, двух глаз для выявления созданного внутри беспредельного духовного содержания. Но если четыре брови не вызваны необходимостью, если они остаются неоправданными, гротеск только умаляет, а вовсе не раздувает ту маленькую сущность, ради которой «синица зажгла море». Раздувать то, чего нет, раздувать пустоту — такое занятие напоминает мне делание мыльных пузырей»[23].

Условность должна быть оправдана. Но можно ли определить принципы оправдания условности содержанием (и не только — условности, но и всех других компонентов художественности), не принимая во внимание творческое воображение воспринимающего произведение искусства человека? Конечно же, нет! Ведь сама-то условность призвана способствовать активному включению в образный строй произведения зрительских и других ассоциаций и при этом так органично и непосредственно, что условность не осознается как таковая, а воспринимается как естественная часть художественного целого.

Классический пример такой условности — решение эпизода на крыше церкви в спектакле «Бронепоезд 14-69» на сцене МХАТ, где атмосфера рождается благодаря совпадению зрительских ассоциаций с замыслом постановщика. Весьма любопытной, на наш взгляд, является также попытка английского режиссера Питера Брук

---

[23] К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стр. 256.

добиться строгости, лаконичности образа спектакля «Гамлет» путем освобождения от лишних подробностей, деталей и использования лишь тех из них, которые обладают наибольшей силой выразительности и эмоционального воздействия на зрителя.

Справедливо полагая, что момент обстановочный менее всего интересует зрителя шекспировского «Гамлета», Питер Брук лепит сценическое пространство путем смены небольших, броских деталей (якорей и канатов, пушек, светильников) на постоянном арочном каркасе. И их, как правило, оказывается, вполне достаточно для того, чтобы зритель «увидел», опираясь на них, целое: гавань, ворота и зал Эльсинора.

Освобождение от лишнего, художественно невыразительного в сфере формы имеет свой предел, за которым начинается разрушение образа, его конкретности. Этот предел также обусловлен и субъективно, т. е. возможностями творческого восприятия образа человеком. Художник, который переступает его, впадает в другую крайность, противоположную опасности натуралистического правдоподобия: он создает образы-иероглифы, абстрактные символы, не имеющие всеобщего значения и нуждающиеся в дополнительных комментариях. Его произведения порою, как это проявляется в последнем периоде творчества Пикассо, острые и выразительные в частностях, теряют один весьма существенный для эстетического качества искусства признак — общедоступность. Как это ни парадоксально, одностороннее увлечение экспрессией формы тождественно натурализму в области формы, ибо, как и натурализм, этот принцип, последовательно проведенный, лишает нас эстетической радости творческого обогащения образа нашими мыслями и эмоциями. Перед образом-иероглифом наше воображение молчит; он рождает недоумение и досаду, убивающие эстетическое переживание. Иное дело — образ, созданный по законам красоты: жизненная правда его содержания и лаконичная, емкая форма ее выражения пробуждают в нас художников, соучастников творческого процесса, дорисовывающих основу, созданную мастером; это дорисовывание, дополнение объективного образа субъективными представлениями человека доставляет ему эстетическое наслаждение.

4

Понимая оформленность как существенный для эстетического качества художественного содержания признак, мы не можем не отметить, что искусство всегда есть творчество, т. е. созидание нового, что, следовательно, новизна — эстетическая особенность художественного обобщения. Об этой особенности стоит поговорить более подробно, ибо такой разговор порождается самой практикой современного искусства.

Нас вызывают на этот разговор крикливая теория и омерзительная практика реакционных буржуазных художников, решительно порвавших с великими эстетическими традициями и разрушающих художественную красоту на потребу «верхним десяти тысячам» под флагом «истинного новаторства».

Эти деятели искусства ополчаются на реализм, утверждая, что он изжил себя и должен быть заменен «новым» искусством. Что это за искусство, мы прекрасно знаем: отвратительное надругательство над всем красивым и нравственным, чудовищное искажение законов художественного творчества, уродливое (другого эпитета не подберешь!) формотворчество, подкрепляемое теоретическими разглагольствованиями об «абсолютном новаторстве», о полном «освобождении от пут традиций». Как не вспомнить, глядя на бесплодные потуги импотентов от искусства, пыжащихся быть оригинальными, невиданными, неповторимыми, мудрых слов великого мастера, высмеявшего их прототип:

Сказал художник: «Я влияньям не подвержен!
Нет в мире мастеров, к которым я привержен,
И я ни у кого не проходил ученья,
И я не признаю ни одного теченья!»
Ах, вот как! Что ж, побьемся об заклад:
Он попросту дурак на свой особый лад (Гете)[24].

Однако, нельзя не заметить одной крайне парадоксальной закономерности: эти «дураки на свой особый лад» как бы выдохлись в изобретении нелепостей и начали...

[24] «Иностранная литература», 1957, № 3, стр. 176.

повторяться. По наблюдениям наших советских искусствоведов, на последних выставках модернистского искусства начали воскресать те художественные формы, которые были характерны для декадентства начала века. От абсурдных дурачеств к эпигонству абсурда — таков закономерный цикл «развития» формализма, давно уже получившего свидетельство о бедности.

Крах формализма, вот уже в течение полувека претендующего на истинное новаторство в области формы, ныне очевиден и для его глашатаев; не случайно в хоре голосов его «теоретиков» пробиваются голоса, звучащие совсем пессимистически. Некоторые буржуазные эстетики прямо-таки специализировались на повторении унылой мысли о невозможности художественного прогресса. Так, Жорж Комбе в журнале «Ревю д'Эстетик» недавно выступил с широковещательной декларацией: «В искусстве понятие прогресса не имеет никакого определенного смысла».

Впрочем, о новом в искусстве стоит серьезно поговорить не только для того, чтобы доказать беспочвенность притязаний современных формалистов на роль «эстетических революционеров»; пожалуй, в этом теперь убеждены все большие художники капиталистических стран, настойчиво ищущие правильных путей творчества, и, само собой разумеется, художники, поставившие сознательно свое искусство на службу народу. Этот разговор рождает живая практика искусства социалистического реализма и всего прогрессивного искусства современности.

В этой практике, опирающейся на могучую и истинно художественную традицию, неизбежно рождается действительно новое в искусстве. И это новое нужно угадать, уловить, теоретически обобщить и сделать достоянием всех мастеров. Новое не рождается с ярлыком, подтверждающим его оригинальность и эстетическую ценность; распознать его даже теоретикам, вооруженным научной теорией искусства, не так-то просто. Тем более, что и теперь новое, так сказать, «замутнено» двумя крайностями, в равной мере нелепыми с точки зрения эстетики, но вместе с тем вполне реальными и проявляющимися и в нашем искусстве.

Сейчас, как и много лет назад, мы сталкиваемся с лженоваторством, со стремлением некоторых художников к оригинальности ради оригинальности, к «непохожести»,

выражающейся в претенциозной манерности. В частности, примеры подобного оригинальничания дали в последнее время отдельные театральные коллективы, попытавшиеся воскресить давным-давно похороненный театральный формализм под флагом борьбы за обогащение границ реализма. Однако подобные «рецидивы» лженоваторства в среде советских художников — не правило, а исключение. И, бесспорно, в этом большая заслуга марксистско-ленинской эстетики, воспитавшей их теоретически в духе непримиримости к явным и скрытым проявлениям формализма, доказавшей его антиэстетическую суть.

Значительно более серьезной помехой для определения истинно нового в нашем искусстве является ... мертвящий традиционализм. В последние годы пересмотрено одностороннее отношение ко многим большим мастерам нашего искусства (Мейерхольд и Таиров — на театре, Сергей Герасимов и Сарьян — в живописи и т. д.), а также к другим прогрессивным художественным течениям, существовавшим наряду с реализмом в прошлом. Но в этом бесспорно прогрессивном процессе наметилась ошибочная тенденция канонизации (уже не одной, а многих) старых художественных форм, их механическое перенесение из прошлого в настоящее. Например, на выставках наших молодых живописцев мы видим... маленьких сезанов, ван-гогов, малявиных, дейнек. Выявить эпигонство при таком обилии истоков «традиционализма» значительно труднее, чем при «верности» художников одной школе, и эстетически не подготовленные зрители, читатели, слушатели нередко бывают склонны принимать подражание за новаторство. Это такая же нелепость крайности, которую теория обязана преодолеть, показав, что разнообразие отнюдь не является достаточным критерием нового, ибо разнообразными могут быть и подделки под старое.

Сейчас перед нами — сложная цепь фактов: лженоваторские произведения, новые модификации старых творческих школ, образцы оригинального творчества, бесспорно новые по своему характеру. Говоря о последних, можно было бы сразу же привести в качестве примера внушительный список маститых имен и громких названий произведений, отчетливо запечатлевших в себе черты XX в. и не имеющих аналогов в искусстве прошлого века.

Но, помимо признания факта, есть еще его истолкование. И вот истолкование фактов нового искусства рождает ожесточенные споры, далекие от академической бесстрастности, ибо в них затрагиваются пути и судьбы искусства, а стало быть, и художников.

Возьмем близкий и волнующий пример — социалистический реализм. Ведь общепризнано, что это новый факт в художественной культуре человечества. Однако сколь противоречивы оценки этого факта! Не будем говорить о критиках социалистического реализма; их позиция не является сколько-нибудь приемлемой основой для серьезной теоретической полемики. Посмотрим, как по-разному определяют новаторскую природу нашего искусства его представители и теоретики, те, кто утверждает социалистический реализм и помышляет лишь об одном: об укреплении его позиций.

Некоторые из них склонны новое в искусстве социалистического реализма относить к сфере содержания, считая, что в области формы он является модификацией старого реализма. Согласимся с ними: социалистический реализм дает нечто новое в структуре художественного содержания. Согласимся и с тем, как определяется это новое. В последнее время выдвигается положение о широте социальных обобщений как существенном признаке нового искусства. В частности, проявлением этого признака признается тяготение к эпичности содержания, наметившееся у многих советских и зарубежных представителей социалистического реализма. И действительно, ряд прекрасных произведений, которыми могут гордиться прогрессивные силы человечества, отмечены этой чертой: Десятая симфония Дм. Шостаковича и «Всеобщая Песнь» Пабло Неруды, публицистические романы Эренбурга и драмы Б. Брехта; о нашей классике довоенных лет можно и не упоминать: ее эпичность в свое время поразила мир и создала традицию. Добавим, что тяготение к эпичности содержания является лишь одним из выражений тяготения художников социалистического реализма к широте охвата социальной проблематики. Другой тенденцией может быть признано усиление лирического элемента, так сказать, «интимизация» искусства.

Итак, расширяются «границы» (меняется качество) художественного содержания. Ну, а форма? Неужели

она остается нейтральной и не фиксирует этого изменения? «Конечно же, нет»,— утверждают иные теоретики. Пусть социалистический реализм не принес с собой формальных открытий такого же порядка, как искусство Высокого Возрождения, но он существенно повлиял на структуру образности искусства нашего века. Так, форма реалистического искусства XX в. стала менее каноничной, чем форма реализма XIX в., менее «пуристской» по отношению к выразительным средствам других направлений. Для нее, далее, характерно стремление к графической лаконичности и интеллектуальной насыщенности.

Возражая сторонникам первой точки зрения на новаторскую природу социалистического реализма, защитники второй справедливо замечают, что без учета реального обогащения формы наше искусство предстанет как наполненные новым вином старые меха. Таким, быть может, и является творчество эпигонов, бездумно копирующих старые формы XIX в., но — не социалистический реализм.

Можем ли мы быть равнодушными к этим спорам? Конечно же, нет! Ведь от них непосредственно зависит судьба искусства, его современная ориентированность; ошибки и односторонность здесь особенно опасны.

Тем, кто пытается канонизировать формы старого искусства и «не замечать» развития самого реализма, его принципов образности, следует показать, что новое в искусстве возникает с естественной необходимостью и «приостановить» его шествие нельзя. Тем же, кто понимает рождение нового как «отмену» старых художественных форм, как полное их преобразование, не мешало бы подумать о развитии искусства как закономерном процессе. Всем же нам сейчас, как никогда, нужны точные критерии нового, дабы не оказаться в положении людей, не сумевших оценить истинные художественные ценности современного им искусства.

П о и с к и н о в о г о — о р г а н и ч е с к а я з а к о н о м е р н о с т ь п р о ц е с с а х у д о ж е с т в е н н о г о о б о б щ е н и я. Она не зависит от субъективного произвола художника, от его желания или нежелания быть новатором. К новому художника побуждает ряд фактов, имеющих для него значение объективной необходимости.

О первом из них мы говорили, подчеркивая, что искусство есть образное открытие художником правды мира. Именно поэтому вся история искусства дает нам картину развития, обогащения его содержания. Стоит ли подчеркивать, что если исторический поток разливается бурной рекой, всколыхнувшей могучие народные силы, если на глазах художников рождается невиданный доселе мир, то неизмеримо активизируется новаторская энергия тех из них, кто сохранил верность принципам реализма. Так, великие социальные сдвиги, происшедшие в современном мире, новый человек, рожденный ими, явились источником наблюдений и новаторских открытий художников социалистического реализма. Обогатилось и расширилось содержание искусства, его проблематика.

Но может ли изменение в сфере художественного содержания, обусловленное творческим отношением художника к миру, пройти бесследно для формы? Конечно, нет. Новые идеи требуют новых, адекватных им форм выражения. Поэтическая реформа Маяковского, ритмика монтажа «Броненосца «Потемкина» Эйзенштейна, динамическая структура симфоний Прокофьева и Шостаковича, новые принципы организации пространства в градостроительстве возникли отнюдь не беспричинно; они, равно как и многие другие открытия советских художников в сфере формы, вызваны к жизни не пустым экспериментаторством, а глубинными процессами развития содержания искусства.

Второй фактор, побудительный стимул художественного прогресса, таится уже в сфере художественной формы, точнее — в профессиональной деятельности мастера, созидающего форму. Работая над формой, стремясь подчинить ее полнейшему выражению нового содержания, художник постоянно совершенствует свое профессиональное мастерство, делает его более гибким и в лучшем смысле слова виртуозным. Короче говоря, после создания нового произведения художник сам оказывается на новом уровне мастерства. Вспомним, как еще недавно «Гамлет» в театре им. Вл. Маяковского, «Клоп» в Московском театре Сатиры и некоторые другие спектакли воспринимались на фоне стилевого однообразия театров как нечто принципиально новое. Продолжая эстетические поиски, эти творческие коллективы уже опирались на свои творческие

достижения, на новые профессиональные навыки, накопленные ими. В результате этого появились спектакли (например «Гостиница «Астория» в театре им. Вл. Маяковского, а также другие спектакли наших театров), которые дают основание утверждать, что вскоре мы увидим шаг вперед в развитии и обогащении театрального искусства, а не только в преодолении его современных недостатков.

Отметим, что нельзя безотчетно полагаться на постоянное совершенствование профессионального мастерства в ходе непосредственно творческой деятельности. Если художник будет всецело надеяться на свое саморазвитие, то наряду с эстетическими открытиями он закономерно потерпит эстетические потери. Но здесь мы переходим в иную область, область традиций, с которой еще столкнемся.

И, наконец, есть еще один фактор «побуждения» к новому, который вообще несколько недоучитывается нами. Мы имеем в виду потребителя искусства, того, для кого оно создается и кому служит в нашей стране. Создавая прекрасные по содержанию и форме произведения, советский художник воспитывает публику, ее эстетическую способность правильно понимать художественную красоту и по достоинству оценивать ее. А эта способность и ее выражение — художественный вкус рождает новую эстетическую потребность, которую опять-таки призван удовлетворять художник. Практически он не может ограничиться старым (открытыми им характерами, сюжетикой, приемами); он должен создать не только иное (по-иному повторяющее старое), но — новое иное! Кстати, этой особенностью потребителя и его эстетического чувства обусловлен тот самоочевидный фактор, что эпигонство, слепое подражательство внеэстетично по самой своей сути.

Таковы побудительные стимулы повышения художественного уровня (или лучше — появления нового качества) искусства. Но мы не поймем их действия, если не вспомним, что каждому из них противостоит соответствующий фактор «торможения».

Мы подчеркнули, что художник — первооткрыватель, а не иллюстратор — получает каждый день новые наблюдения, и новые знания о жизни народа рождают в его душе новые чувства и идеи, которые ищут выхода в образном оформлении. Но само-то это оформление осуществляется

в исторически сложившихся формах образности, в жанровых и стилевых формах, которые изменяются и преобразуются неизмеримо медленнее, чем индивидуальные чувствования художников. Эти формы, конечно, не прирождены сознанию художника фатально и извечно: они — продукт его воспитания обществом, результат той исторической эстафеты, которую художник получает от предшествующих поколений деятелей искусства. Хорошо писал об этом П. И. Чайковский: «...Каждое произведение искусства, как бы ни превышало оно художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создавший, неизбежно должно носить на себе печать своего времени. Как ни глубок и силен творческий дар художника, в приемах своего творчества он не может освободиться от тех характерных, чисто внешних особенностей формы, которые впоследствии обращаются, через злоупотребление ими второстепенных талантов, в рутину и получают, наконец, значение археологическое. Поэтому неудивительно, что самые великие в художественных сферах создания человеческого гения стареют; в произведениях Рафаэля, Шекспира, Моцарта, несмотря на всю глубину их концепции, заключаются такие черты, такие внешние свойства, которые, будучи порождением времени, не соответствуют требованиям новейшего вкуса»[25].

Традиционные формы, выработанные искусством, оказывают двоякое влияние на художественный прогресс. Раз возникнув, они более или менее длительный период соответствуют новым исканиям художников, служат их творческим целям. Но затем, по мере расширения и углубления сферы эстетического содержания, эти же формы оказываются помехой для творчества художника, желающего быть в лучшем смысле слова современным; он или преобразовывает их, или же создает новые на их базе.

Противоречие между новым содержанием и старой, традиционной формой ощущается (порою весьма мучительно) каждым художником; его постоянное практическое преодоление и есть *творчество*.

Второй фактор «торможения» — ограниченность воз-

---

[25] П. И. *Чайковский*. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953, стр. 124—125.

можностей формального совершенствования искусства на материале художественного «языка». Обрабатывая природный материал, в котором воплощается образ, художник придает ему форму, подчиняя своей воле, стремясь добиться максимального соответствия исполнения замыслу. Но степень этого соответствия зависит не только от воли художника и уровня достигнутого им мастерства, но и от «сопротивления» выразительных средств искусства решению новых задач. Недаром большие мастера современного искусства нередко стремятся использовать принципиально новые выразительные средства художественного творчества или же заимствуют «язык» смежных видов искусства.

Так, весьма любопытно подумать над тем, что вызывает прогресс канонических форм современного кинематографа: появление новых типов экрана, проекционных схем и т. д.— только ли развитие технического прогресса? Пожалуй, одной техникой здесь ничего не объяснить.

Вернее было бы предположить, что старые формы киновыразительности ставят какой-то (еще не исследованный) барьер совершенствованию мастерства художников, побуждаемых жизнью к решению новых идейно-творческих проблем.

Не менее интересно проследить, как деятели театрального искусства, отчаявшись найти новые возможности в старых сценических средствах выражения, которые соответствовали бы новым эстетическим потребностям, заимствуют «язык» других видов искусства: кино, музыки и др.

Однако и этим новшествам искусство сопротивляется весьма активно. Стоит прислушаться к голосу руководителя Национального народного театра Франции Жана Вилара, всерьез задумавшегося над этой проблемой. Он говорит: «Открытия, сделанные за последние сто лет в области техники и электричества, вряд ли смогли бы, применяясь к установившемуся стилю, чем-либо обогатить искусство сцены, потому что театр, насчитывающий на западе уже более двадцати пяти веков, неизменно отказывается от технического прогресса. Начиная с 1914 года он отказывается от современных строительных материалов: у театров, построенных из железобетона, а не из камня

и дерева, нет души, как бы прекрасно они ни выглядели снаружи»[26].

Сколько, например, было попыток «обогатить» выразительные средства сценического искусства — от всевозможной машинерии (а ее-то в изобилии может предоставить театру наш век!) до включения в спектакль фрагментов кино! Нам кажется, что чем больше этих «внетеатральных» средств, тем дальше театр от истинной поэтичности сценического образа, главное в котором — живой актер, его непосредственные эмоции и действия, способные вызвать отклик в нашей душе, породить в ней целые миры.

То же относится и к кинематографу. Кто из нас не помнит, как быстро заговорил «великий немой» и в то же время как менее интенсивно протекал (и протекает) процесс вторжения цвета в кино, и как почти не приемлет кинематограф многие технические достижения, несмотря на то, что к ним активно стремятся кинематографисты. Случайно ли это? Нет, скорее — закономерно. Сформировавшийся вид искусства (а теперь кинематограф — именно таков) крайне «неохотно» ассимилирует новые выразительные средства. Не поэтому ли некоторые большие, вечно беспокойные и ищущие мастера порою резко порывают с одним видом искусства, начиная экспериментировать в другом?

И, наконец, третий фактор «торможения» — потребитель искусства: зритель, читатель, слушатель, вечно обновляющиеся эстетические потребности которого являются, как отмечалось выше, моментом, стимулирующим новый, высший, художественный «уровень» искусства.

Ведь художник творит не для себя (не может быть актера без зрителей, певца без слушателей, писателя без читателей), а для других, для тех, кому он хочет поведать о смысле жизни, о добре и красоте, кого он хочет «заразить» своим вдохновением. Как же он может не соизмерять (хотя бы мысленно и даже интуитивно) созданное им с тем, как оно будет воспринято? А ведь для этого восприятия характерно, что́ старое, знакомое активнее действует на человека, чем новое, неожиданное.

---

[26] Ж. Вилар. О театральной традиции. М., Изд-во иностр. лит-ры, 1956, стр. 23—24.

Отсюда, кстати, следует, что повышение художественного уровня искусства неотделимо от задачи повышения художественной культуры народа. А в ее решении «...надо отправляться не от какой-то неопределенной точки в воздухе и не отгораживаться от действительной жизни; нужно отправляться от того уровня, который уже стал доступен массам. Работа по повышению уровня определяется тем, что уже достигнуто в работе по доведению литературы и искусства до масс и в свою очередь дает направление последней»[27].

Вечное порождение нового, от расширения проблематики до новых образных форм ее решения, является характеристической чертой художественного обобщения в его развитии. Стимулы этого развития (вполне возможно — более многогранные и разнообразные, чем суммированные нами выше) побуждают художника к *творчеству*, к созиданию произведений, способных ответить на живые запросы времени.

Как орган своего народа и своей эпохи, как художественный выразитель стремлений и чувствований современников, живущий их радостями и горестями, художник призван удовлетворять их новые и вечно меняющиеся эстетические потребности; он в образной форме решает новые проблемы, выдвигаемые жизнью. Современность, живое и непосредственное чувство времени — поистине существенное эстетическое качество высокого искусства, выражающееся в новаторстве художественного творчества.

Но новое в искусстве — не абсолютно. Художнику каждой новой исторической эпохи нет необходимости начинать все сначала: он опирается на опыт предшественников, более того,— он ими подготовлен и создан. В его произведениях, как бы они ни были своеобразны и оригинальны, всегда угадываются черты прошлого. Вот почему можно и нужно говорить о традиционности нового, о моменте непрерывности в развитии художественной культуры человечества.

Ограничимся констатацией этой элементарной истины.

Гораздо плодотворнее подумать, в чем выявляется традиционность нового и как влияет новое на художествен-

---

[27] *Мао Цзэ-дун.* Избр. соч., т. IV, стр. 145.

ные традиции. Иными словами, целесообразно осознать в з а и м о с в я з ь, взаимовлияние новаторства и традиций в художественной сфере.

Традиционность нового — лишь один из признаков этой взаимосвязи, но признаков существенных, пронизывающих все творчество художника: от социальной направленности его творчества до внешнего, формального решения образов.

В определении своего места в общем строю художник нового времени следует традициям художественной жизни предыдущего. Так, если говорить о творчестве тех мастеров искусства, которые ставят свой талант на службу общественному прогрессу, то следует отметить, что великие художники прошлого дают им школу не только профессионального мастерства, но и, самое важное,— социального пафоса. Простой и убедительный пример тому — традиции боевого искусства критического реализма, воспринятые и ассимилированные художниками социалистического реализма. Разве можем мы при характеристике условий зарождения социалистического реализма в России забыть о великом гражданском пафосе русских художников-борцов XIX в., давших бессмертные образцы мужественного служения народу?

Традиционность нового выражается, далее, в ассимиляции и дальнейшем преобразовании им методов, направлений и стилей прошлого. Так, реалист нового времени в своих творческих поисках руководствуется тем методом, который сложился на рубеже дученто и треченто и который характеризуется по крайней мере тремя признаками: ориентированностью искусства на действительность, реальностью идеала и рассчитанностью на жизненный опыт человека, воспринимающего образ, а не на знание им условностей образности. Характеризуя, например, наше искусство как реализм, оплодотворенный коммунистической идеологией, мы тем самым подчеркиваем момент «методологической непрерывности» в его становлении.

Что касается стилевых традиций, то они относятся главным образом к художественным явлениям, знаменующим собой накопление элементов нового, но еще не само это новое. Таковы, например, талантливые представители школы, созданной гениальным мастером (таким, как Толстой, Репин, Маяковский); они следуют традициям его

стиля, одновременно развивая и укрепляя зародыши нового стиля.

И, наконец, традиционность нового проявляется в использовании художником-первооткрывателем «языка» искусства, собственно профессиональных навыков и творческих приемов предшествующих эпох. Изменения в этой сфере происходят неизмеримо медленнее, чем во всех остальных, и художник каждого нового исторического периода должен (если он хочет быть понятным и доступным современникам) опираться на законы профессионального мастерства, складывавшиеся веками. Однако искусство бесконечно разнообразно по своим выразительным возможностям, накопленным художниками всех времен и народов. И отношение к ним новых художников — не пассивное, а активное, целенаправленное соответственно их стилю и манере.

Однако традиционность нового не должна заслонять от нас реальности н о в ы х т р а д и ц и й. Как известно, в борьбе реалистов с представителями классицизма в свое время разгорелся спор о каноничности традиций. С точки зрения эстетиков классицизма, художник, сообразующийся с разумными правилами хорошего вкуса, должен учиться у древних, рассматривая их шедевры как канон. Эстетики же реализма, такие, как Дидро и Лессинг, признавая величие художественных традиций античных мастеров, ратовали за творческое отношение к ним, за следование духу этого искусства, а не его мертвой форме.

Практика реалистического искусства, преодолевшего канонизацию традиций, дает яркую картину влияния художественного прогресса на традиции. Это влияние выражается двояким образом.

Во-первых, прогрессивное развитие искусства закономерно приводит к обогащению художественных традиций. Мы, например, справедливо считаем основоположником классической русской музыки великого Глинку, русской реалистической школы актерского мастерства — Щепкина, русской поэзии—Пушкина. Они, эти великие творцы нового искусства, создали традицию; на их бессмертных произведениях выросла целая плеяда художников — композиторов, актеров, поэтов XIX в., выдвинувшая русское искусство на одно из первых мест в мире. Но для художников социалистического реализма в нашей

стране традиции Пушкина, Глинки, Щепкина — нечто большее, чем их творческое наследство, ибо эти традиции были существенно обогащены славными мастерами русского искусства XIX в., их учениками и продолжателями. А разве не обогащаются на наших глазах традиции социалистического искусства, созданные его основателями? Разве, например, можно говорить о традиции школы К. С. Станиславского, забывая о ее реальном обогащении творчеством таких мастеров советского театра, как М. Н. Кедров, Р. Симонов, Н. Горчаков и многие другие не менее замечательные художники сцены?

Во-вторых, прогресс искусства дает нам картину смены одних, старых традиций, другими, новыми. Развитие искусства связано не только с эстетическими завоеваниями, но и с эстетическими потерями, ибо каждое новое художественное направление наследует в традициях всего искусства прошлого лишь то, что способствует эстетическому решению стоящих перед ним практических общественных задач. Нельзя не заметить, например, что преодоление классицизма реализмом было связано с утратой некоторых творческих принципов, имевших отнюдь не антиэстетическое значение. В частности, на наш взгляд, реализм XVIII в., выиграв в сфере реального содержания, сделав его неизмеримо многокрасочнее и жизненнее содержания классицистического искусства, проиграл в области формы, в рациональности ее организации.

Быть может, эти эстетические потери преодолеваются всем ходом развития искусства, которое, раз «забыв» о прошлом, затем в иной исторический период «вспоминает» его и пытается воскресить. Но полностью осуществить такое «воскрешение» старой красоты невозможно, и нам остается один выход — непосредственное знакомство с памятниками прошлых художественных культур. Впрочем, наше эстетическое чувство от этого отнюдь не страдает: прелесть старого искусства является существенным дополнением к красоте искусства живого. Мы, потребители искусства, «создаемся» не только новым искусством, опирающимся на старые традиции, содержащим их в «снятом виде», но и всем богатством художественной культуры прошлого, в том числе «старым», неповторимым и вечно живым искусством иных времен и иных народов. Мы, люди социалистического общества, которым доступен весь мир ху-

дожественной красоты, ассимилируем в себе эту красоту. Вот почему наш вкус побуждает творцов искусства к прогрессу истинному, а не мнимому.

Художественное развитие — процесс вечного обновления и изменения, не прекращающийся никогда. Ныне, в условиях социализма, он совпадает с прогрессом художественной культуры всего общества, всего народа. Таким образом, социализм создает *новые* объективные стимулы художественного развития. Мы видим их в действии. Мы — живые свидетели бурного прогресса искусства, в котором уже ощущаются величественные черты большого искусства будущего. В этих условиях вопрос о новом не может не волновать каждого, кто стремится в это будущее.

Итак, существенными признаками художественного обобщения жизни являются: а) образное открытие правды жизни; б) выразительность; в) оформленность по законам красоты; г) оригинальность. Все эти признаки, взятые в органической взаимосвязи, и дают, на наш взгляд, возможность правильно определить специфику искусства, его своеобразие в ряду других общественных явлений.

И. А. Масеев

СУЩНОСТЬ И РОЛЬ КОНФЛИКТА В ИСКУССТВЕ

Определяя реалистическое искусство как художественное воспроизведение типических характеров, **действующих** в типических обстоятельствах, мы подчеркиваем тем самым важную роль драматического конфликта в искусстве, а также те возможности, которыми обладает реалистическое искусство для правдивого, всестороннего и глубокого отражения жизненных противоречий и конфликтов.

Отражая объективную действительность в процессе ее постоянного движения и изменения, в процессе **борьбы** между старым и новым, составляющем содержание всякого развития, реалистическое искусство воспроизводит жизненные противоречия и конфликты в специфической форме столкновения типических характеров в типических обстоятельствах, в форме драматических конфликтов и коллизий.

Источник драматических конфликтов — в объективных противоречиях и конфликтах реальной действительности.

«Драматизм, как поэтический элемент жизни,— отмечал В. Г. Белинский,— заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос»[1].

[1] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1948, стр. 569.

Именно в жизненном драматизме черпает искусство содержание и форму своих произведений. «...Жизнь,— говорил Горький,— полна драм, полна великих и смешных противоречий...» Для того, чтобы дать верную картину жизни, художник должен знать и отразить многое, а прежде всего все противоречия действительности, ее драмы и комедии, ее героизм и пошлость, ложь и правду[2].

Социалистическое государство возникло и развивается «... в эпоху глубоко, небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания». Именно потому, что сам советский человек является «...самым драматическим героем современности»[3], Горький требовал от советских писателей создания литературы великих героев, великих драматических конфликтов.

Драматический конфликт есть специфически художественная форма отражения противоречий и конфликтов жизни людей, форма воспроизведения в искусстве острого столкновения противоположных человеческих поступков, взглядов, идей, чувств, стремлений, интересов, страстей, столкновения, возникающего и разрешающегося на базе борьбы определенных социальных сил и тенденций общественного развития.

Реалистический метод отражения действительности требует от художника правдивого, высокоидейного отображения коренных противоречий, двигающих человеческое общество вперед. Истинный художник-реалист неизбежно отражает в своем творчестве существенные стороны назревающей или происходящей революции, героической борьбы народных масс за свое освобождение. Вся многовековая история развития мирового искусства подтверждает справедливость слов основоположника социалистического реализма А. М. Горького: «В основе своей искусство есть борьба *за* или *против...*»[4].

В основе истинного реалистического искусства лежит борьба против гнета и эксплуатации человека человеком,

---

[2] См. М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1937, стр. 291.

[3] Там же, стр. 156, 157.

[4] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, стр. 444.

против идеологии смерти и разрушения, борьба за свободу и счастье людей, за человеческую жизнь.

Конфликты, изображаемые в нереалистических произведениях, как правило имеют мало общего с глубокими противоречиями и конфликтами действительности. Они являются ложными, мнимыми конфликтами и поэтому не могут быть по-настоящему драматическими.

Независимо от того, наполнены ли произведения современного буржуазного искусства формалистическими измышлениями, «потусторонней» мистикой или натуралистическим смакованием убийств, насилий и порнографии,— главная цель, которую имеют перед собой их авторы, состоит в отвлечении трудящихся от классовой революционной борьбы против эксплуататоров, в притуплении их классового самосознания. Они проповедуют неверие в силы рабочего класса, в честные и благородные порывы человека, бесполезность и бесцельность попыток изменения существующего порядка, безнадежность всякой революционной борьбы за свое освобождение и счастье.

Вред теории «бесконфликтности», утверждавшей, что советское искусство не должно отображать конфликты, что отсутствие конфликтов якобы и является тем новым, что отличает советское искусство от всякого старого искусства, состоял прежде всего в том, что она уводила советских художников от правдивого изображения действительности во всей ее сложности и противоречивости, от активного участия в преодолении тех препятствий и трудностей, которые неминуемо встречаются на пути строителей коммунизма, от борьбы с теми отрицательными, болезненными явлениями, которые еще встречаются в нашей жизни, от разоблачения врагов великого дела коммунизма.

Антинаучность этой лжетеории, огромный вред, который она нанесла практике социалистического искусства, состоит еще в том, что, отрицая роль драматического конфликта, она пыталась подорвать реалистические основы советского искусства, пыталась, по существу, увлечь советское искусство в болото формализма и натурализма. Партийная печать вскрыла враждебную марксизму сущность «теории» бесконфликтности, ставшей серьезным тормозом на пути развития советского искусства. «Борьба

нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства»,— писала «Правда» в редакционной статье от 7 апреля 1952 г.

Главной причиной возникновения и распространения у нас теории «бесконфликтности» явилось плохое знание рядом художников жизни, их больший или меньший отрыв от широких народных масс, от эстетических потребностей и вкусов народа, не говоря уже о том важном обстоятельстве, что отдельные художники, попав под влияние культа личности, не воспитали в себе в достаточной мере такие необходимые моральные качества, как смелость и принципиальность в оценке и изображении сложных жизненных явлений, как нетерпимость к недостаткам и партийная страстность в борьбе за их преодоление. Несомненно, что к числу причин, облегчающих появление рецидивов этой теории в настоящее время, следует отнести путаницу и разнобой в сознании некоторых товарищей по ряду важных теоретических вопросов.

Ведь не секрет, что до сих пор среди наших философов нет ясности в определении такой важной категории диалектики, как конфликт, нет точного решения вопроса о том, существуют ли вообще неантагонистические конфликты. Философы и литературоведы, пытающиеся критиковать теорию бесконфликтности, исходя из определения конфликта как такого противоречия, которое разрешается именно и только путем антагонистической борьбы, сразу же вступают в непримиримое логическое противоречие с самими собой, так как на самом деле такое определение как раз и служит, по существу, «обоснованием» этой теории. Ведь тогда марксистское положение о том, что в социалистическом обществе ликвидированы антагонистические противоречия, полностью должно относиться и к судьбе всех конфликтов, как в нашей жизни, так и в искусстве.

Многие же связывают конфликты в социалистическом обществе только с деятельностью вражеских элементов, сохранившихся или проникших в нашу страну, либо с пережитками капитализма в сознании отдельных советских людей. (Именно такое толкование конфликта присуще, например, книге «Диалектический материализм», вышедшей под общей редакцией Г. Ф. Александрова в 1953 г.,

в которой имеется специальный раздел «Вред теории бесконфликтности»). Конфликты находят только тогда и там, где и когда появляются шпионы, вредители, воры, бюрократы, развратники, носители чуждой нам идеологии. Но подобная точка зрения неизбежно ведет к тому, чтобы период полной ликвидации буржуазных пережитков рассматривается как наступление царства бесконфликтности. Кроме того, сведéние всех существующих у нас конфликтов к борьбе с врагами народа и к преодолению буржуазных пережитков даст упрощенную, обедненную, в конечном счете искаженную картину жизни советского общества.

Деятели искусства социалистического реализма, развивая лучшие традиции прогрессивного искусства прошлого, считают своим долгом разоблачать явных и скрытых врагов нашего государства, беспощадно бичевать своим творчеством пережитки капитализма в сознании и в быту, остатки буржуазной идеологии и морали, как-то: недобросовестное отношение к труду, к порученному делу, расхищение социалистической собственности или небрежное к ней отношение, политическая беспечность и ротозейство, зажим критики и бюрократизм, кичливость и зазнайство, подхалимство и чинопочитание, беспринципность и ложь, хулиганство и бытовое разложение. Драматические конфликты, выражающие борьбу нашей партии и передовых советских людей с этими и подобными им буржуазными пережитками, входят в содержание произведений советского искусства последних лет (романы «Русский лес» Л. Леонова и «Искатели» Гранина, пьесы «Крылья» Корнейчука и «Персональное дело» А.Штейна, кинофильмы «Урок жизни» и «Дело Румянцева», картина «Вернулся» С. Григорьева и др.).

Но драматизм развития социалистического общества, конечно, ни в какой мере не исчерпывается борьбой с теми явлениями и силами, которые оказываются носителями прошлого, враждебного нам капиталистического общества.

Конфликты между новым и старым в нашем обществе проявляются сложно и многообразно. Весьма значительное место среди них занимают неантагонистические конфликты, в которых обе борющиеся стороны являются порождением и выражением социалистического строя на

различных этапах его развития. Эти конфликты возникают в борьбе передовых советских людей с теми, кто имеет склонность упорно смотреть в прошлое, застревать на прошлом и не замечать нового в жизни.

К людям подобного рода, встречающимся у нас во всех областях общественной жизни, относятся типы некоторых партийных и иных руководителей из цикла замечательных по своей принципиальности, остроте и художественной оригинальности очерков В. Овечкина «Районные будни» и «Трудная весна», повести А. Чаковского «Год жизни», рассказа В. Тендрякова «Ухабы», очерков В. Калинина, сатирических «Записок агронома» Троепольского.

Очень часто в нашем обществе конфликты как антагонистического, так и неантагонистического типа тесно связаны между собой и происходят при развитии некоторых сложных явлений и процессов рядом и одновременно. Можно ли свести к ликвидации буржуазных пережитков в сознании людей содержание и цели той острой борьбы, которую ведет Коммунистическая партия против консерватизма и косности, которыми все еще заражены некоторые инженерно-технические, хозяйственные и научные работники? Нельзя, прежде всего потому, что именно значительные успехи социалистического строительства вскружили головы некоторым работникам промышленности и науки, породили у них настроения зазнайства и самоуспокоенности, в результате чего они потеряли чувство ответственности за порученное дело, перестали вести борьбу за замену существующей техники новейшей, оказывая тем самым резко отрицательное влияние на технический прогресс.

Отождествление конфликта с антагонистическим противоречием неминуемо толкает художника на одностороннее, упрощенное изображение важнейших процессов социалистического строительства.

Отражая правду жизни, писатели и художники социалистического реализма всегда должны помнить положение марксизма о сложности, богатстве и многосторонности общественной деятельности человека, которая развертывается во всех сферах, как в области производства, так и в области экономических отношений, как в области политики, так и в области культуры, как в общественной жизни, так и в быту.

Богатство и разнообразие типических характеров, созданных советским искусством, обусловливается во многом тем, что произведения искусства социалистического реализма глубоко, полно и всесторонне отражают жизнь советских людей во всех сферах общественной деятельности, героическое прошлое народов Советского Союза и других стран.

В типических образах лучшие произведения обобщают и художественно воспроизводят внутренние противоречия и конфликты, встречающиеся на пути советского народа к коммунизму. Они отражают специфику этих противоречий и конфликтов для каждой из областей общественной практики советских людей.

Когда А. М. Горький писал о том, что основным героем произведений искусства социалистического реализма является труд, то он понимал под этим основным героем не только социалистический труд в качестве организатора нового человека, но прежде всего самого нового человека, организуемого процессами труда, становящегося независимым от стихий природы, хозяином своей страны и своей судьбы, человека-творца, созидателя бесклассового коммунистического общества.

Образы рабочих и колхозников, представителей советской интеллигенции, настоящих героев и творцов новой жизни, а значит и действительных героев нового искусства, их величие и красота раскрываются прежде всего в напряженной борьбе, в преодолении трудностей и препятствий, встающих на их пути, благородном пути строителей коммунизма. Так раскрываются перед читателями и зрителями характеры Глеба Чумалова из «Цемента» Ф. Гладкова и семьи Журбиных из одноименного романа В. Кочетова, Давыдова и Нагульнова из «Поднятой целины» М. Шолохова и Авдотьи Бортниковой из «Жатвы» Г. Николаевой.

В лучших произведениях нашего искусства труд людей раскрывается как настоящее творчество, образующее все ценнейшее, все прекрасное, все великое в этом мире. Однако не редки еще произведения, в которых труд показан скорее как сумма каких-то действий, как взаимоотношение между работником и техникой, как фактор, относящийся к внешним условиям жизни человека, нежели как сложный многообразный процесс, захватывающий все сто-

роны духовной жизни людей, составляющий главное содержание их жизни. Не каждый художник, очевидно, понимает, что именно труд делает человека истинно прекрасным, воспитывает, преобразует, поднимает его.

С другой стороны, исключение из круга жизненных интересов героев всего или почти всего, что не связано непосредственно с производственной деятельностью людей, очень обеднило многие произведения последних лет. Такое одностороннее изображение жизни и деятельности советского человека является результатом упрощенного представления о социалистическом реализме. В полную противоположность «теории» бесконфликтности социалистический реализм требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни, изображения ее во всей присущей ей сложности и прежде всего требует от художника воспроизведения всего богатства духовного облика человека.

«Идеологическим источником стандартизации наших литературных героев, — писал выдающийся советский писатель и педагог А. С. Макаренко, — является упрощенное представление о нашем советском человеке и вообще о нашем трудящемся». «Некоторые литературные критики, — продолжает А. С. Макаренко, — умудрились упростить характер советского человека до последней крайности, раздев его донага, снабдили стандартными добродетелями, от которых за сто километров несет христианством, научили произносить речи, в которых, конечно, невозможно обнаружить ни одного грамма риска. Но источник цельности изображаемых характеров необходимо искать не в натуре, данной от бога, а в борьбе, участниками которой являются эти характеры». Недопустимо, что «...нашего героя освободили от всех конфликтов и радуются: какое счастливое бесконфликтное существо!», что герои многих произведений отвыкли раздумывать, мучительно решать, страдать от неудобств. У них нет лирики, юмора, сарказма. «Это какое-то облегченное существо...», у которого «все решено, все известно, и которому неизвестен только грех»[5].

---

[5] А. С. Макаренко. Соч., т. 6. М., Изд-во АПН РСФСР, 1952, стр. 423.

Распространенное среди части наших философов сведéние всех конфликтов к антагонистическим противоречиям неспособно ни в какой мере оправдать тех деятелей искусства, которые в высшей степени обедненно, вульгаризаторски, воспроизводят такие сложные стороны человеческой жизни, как борьба за счастье, как творческий процесс труда, будь-то передового рабочего, ученого-конструктора или поэта, как любовь, как преодоление болезни или надвигающейся старости и многие др. В результате усвоения подобных ложных теоретических положений, оценивая даже такие по-настоящему драматические конфликты, как муки творчества, муки любви, неудачи в личной жизни или страдания от физических недугов, духовных недостатков и т. д., некоторые критики пытаются свести все их содержание к борьбе общества или коллектива с пережитками капитализма в сознании отдельного человека.

В журнале «Новый мир» (1956, № 10) возникла дискуссия между В. Ребриным и В. Герасимовой вокруг оценки художественных качеств поэмы армянского поэта Паруйра Севака «Нелегкий разговор». Это интересное и в то же время противоречивое произведение не лишено, конечно, ряда художественных слабостей и действительных идейных просчетов. Но не их анализ находится в центре внимания критики В. Ребрина. Каковы же исходные позиции рецензии, которые побудили В. Герасимову выступить в защиту поэта? В глубоких, мучительных переживаниях лирического героя поэмы, вызванных невозможностью соединить свою жизнь с жизнью горячо любимой женщины, и в тяжелых страданиях женщины от неудачного брака, Ребрин усматривает лишь пережитки капитализма в сознании этих людей, их пренебрежительное отношение к общественному мнению и даже примитивное понимание любви как чисто животного влечения, лишенного контроля со стороны разума. Отсюда суровая оценка критиком поэмы, как якобы воспевающей обывательский индивидуализм, крайний эгоизм в вопросах любви и брака.

Ребрин искренне считает, что отвращение жены к своему мужу было бы вполне психологически оправдано лишь в том случае, если бы муж занимался такими «неблаговидными занятиями» (его термин), как, например, «мошенническая нажива». И ему, очевидно, совершенно

непонятно, как может женщина не любить такого мужа, который «судя по всему... человек честный». Но ведь и второе и даже, если уж говорить честно, первое утверждение критика попросту искусственны, явно противоречат многочисленным фактам реальной жизни, а поэтому и правде искусства. С таких псевдоэтических позиций невозможно понять, тем более почувствовать все обаяние многих изумительных образов мировой литературы — от Анны Карениной до Любови Яровой.

Сказанное вместе с тем отнюдь не снимает справедливости того глубокого упрека, который сделан в адрес автора поэмы в статье Н. Шамоты «Человек в коллективе» («Коммунист», 1957, №5). Пафос поэмы — в бичевании прикрытого громкими словами о коммунистической морали бездушного, бюрократического отношения к живым чувствам. Однако автор наделяет своего героя рядом таких черточек и подчас ставит его в такие ситуации, что действительно у читателя может возникнуть мысль, что герой поэмы выступает не против плохого, равнодушного коллектива, с которым ему пришлось столкнуться, а вообще против права коллектива вмешиваться в его личные дела, что он отрицает правомерность воздействия общественного мнения в подобных случаях.

Писатели и критики, сводящие все конфликты нашей жизни к борьбе с пережитками капитализма, очевидно, всерьез считают, что при коммунизме вместе с исчезновением буржуазных пережитков исчезнут все трудности или просчеты в творчестве людей, грубые и даже непростительные ошибки в их поступках, муки совести, семейные конфликты или душевная боль неразделенной любви!

Подобное упрощенное понимание конфликтов по существу равносильно отрицанию драматизма в жизни советских людей. На вред, наносимый таким толкованием искусству, указывал в своей речи на II Всесоюзном съезде писателей А. Довженко: «Руководимые ложными побуждениями, мы изъяли из своей творческой палитры страдание, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость. Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей... Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при этом, что страдание пребудет с нами всегда,

пока будет жив человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий. Сила страдания будет определяться не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясения»[6].

Хорошо сказал об этом и герой одноименной пьесы талантливого драматурга-поэта В. Гусева Иван Рыбаков, комбриг, представитель славного поколения ветеранов гражданской войны, пламенный коммунист:

...Уничтожены угнетения муки,
Но муки творчества не отменены.

В таких же произведениях, как драмы «Любовь Ани Березко» В. Пистоленко или «Светлая» В. Лаврентьева, посвященных противоречиям личной жизни молодых людей, разоблачение эгоистов и нравственно нечистоплотных людей, значение которого, конечно, трудно переоценить, настолько выпячено на первый план, причем сделано это настолько прямолинейно, что в них отсутствует главное, без чего эти произведения, посвященные любовной теме, лишаются смысла: в них отсутствует пафос любви. Авторы точно боятся поставить зрителя лицом к лицу перед проявлениями больших и сложных человеческих страстей, переживаний высокого накала. Как раз наоборот, они, вопреки собственным намерениям, как будто даже пытаются всеми силами погасить «пожар чувств», разгоревшийся у некоторых героев. Мы не говорим уже о том, что и инженер Лубенцов, и директор школы Теряев, нарисованные одними лишь черными красками, чересчур ничтожны и лицемерны, чтобы можно было поверить даже в возможность страстной любви к ним со стороны таких чистых, мужественных и принципиальных натур, каковы Анна Погожева или Анна Березко.

Авторы таких произведений якобы «не замечают» или же преднамеренно обходят и даже принципиально не считают предметом своего изображения действительные противоречия, лежащие в основе личных, тем более ин-

[6] «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года». Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 336.

тимных сторон жизни, так как они не признают их за настоящие, реальные (а не мнимые!) драматические конфликты. Ведь в этих противоречиях подчас действительно невозможно найти ни классовых, ни социальных конфликтов вообще. В результате появляются либо так называемые производственные романы, поэмы, картины, либо произведения, которые лишь формально касаются различных сторон жизни людей, внешне описывая их, и поэтому лишены как правдивости, так и качества эмоционального воздействия.

Только в деятельности, только в борьбе раскрываются, выявляются черты характера героя художественного произведения. От многообразия и степени сложности этой борьбы зависят во многом и богатство и сложность характера самого героя.

Итак, поскольку каждая область, каждая сфера человеческой деятельности имеет свои специфические противоречия, специфические конфликты, то уже отсюда явствует, что чем шире круг областей человеческой деятельности, входящих в предмет художественного изображения, чем тоньше выявляет произведение специфику конфликтов, тем выше его художественные достоинства и тем сильнее его воздействие на человеческие чувства.

Воспроизводя специфику противоречий и конфликтов в различных областях человеческой деятельности, реалистическое искусство ставит своей целью проникновение во внутренние противоречия и конфликты действительности, не оставаясь на поверхности изображаемых явлений. Только проникновение в сущность вещей и явлений, в сущность противоречий и конфликтов позволяет произвести их типизацию, позволяет художнику воссоздать правдивые образы своих героев, истинную картину исторических событий. Если же он увлекается противоречиями внешними, поверхностными, то его произведение, давая искаженную перспективу действительности, неминуемо обречено на неудачу как в идейном, так и в художественном отношении. Так случилось, например, с повестью о Петре I и с пьесой «Петр первый» А. Толстого. Недостаточно изучив конкретный исторический материал, писатель не смог сделать правильных выводов и обобщений относительно изображаемой им сложной эпохи, в результате чего попал под

влияние идеалистических, вульгаризаторских взглядов на роль петровских преобразований, создал искаженный образ Петра I. Лишь в последнем варианте пьесы и в дальнейшей работе над романом «Петр первый» А. Толстой решительно освободился от целого ряда своих ошибочных оценок исторической роли личности Петра I и его общественной деятельности.

Глубокое изучение исторических первоисточников и трудов классиков марксизма-ленинизма обеспечили правдивое, высокохудожественное воспроизведение писателем эпохи Петра I — одной из величайших страниц истории русского народа. Это было достигнуто благодаря тому, что в основу содержания был положен такой глубокий и жизненно важный для судьбы России конфликт, пронизавший всю эпоху петровских преобразований, как героическая борьба русского народа за свое национальное существование, за свою независимость.

Большое внимание раскрытию задач советского искусства в воспроизведении глубоких, наиболее существенных противоречий и конфликтов нашей действительности было уделено в известных постановлениях ЦК КПСС по идеологическим вопросам.

В редакционной статье газеты «Правда» от 8 июня 1958 г., посвященной анализу постановления ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», напоминается, что советский народ, одержавший историческую победу в Великой Отечественной войне, ждал от своих деятелей искусства произведений, проникающих в самые глубинные процессы жизни народа, «раскрывающих красоту подвига, душевное благородство, величие советского человека — героя, воина и созидателя; произведений, воодушевляемых жизнеутверждающими идеями социалистического строительства». Однако некоторые художники не сумели достойно ответить на эти требования народа. Они отошли в первые послевоенные годы от больших и волнующих тем современности. Отдельные произведения, в том числе даже выдающихся мастеров литературы, театра, музыки, изобразительного искусства, отражали порой неверное, индивидуалистическое восприятие действительности. Указания партии и были направлены про-

тив этих формалистических тенденций в искусстве, против индивидуалистической замкнутости и других чуждых явлений, несовместимых ни с эстетикой, ни с этикой нашего общества, ни с демократическим духом социалистической культуры.

Нарушая требование социалистического реализма вскрывать внутренние противоречия и конфликты, присущие тем или иным общественным явлениям, некоторые художники и в наши дни удовлетворяются поверхностным показом внешних, случайных, несущественных противоречий и конфликтов. Вместо того, чтобы отобрать наиболее значительное, типичное в жизни и на этом материале строить сюжет, они берут часто банальную схему конфликта, основанную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами.

Для иллюстрации этой мысли достаточно назвать хотя бы кинофильмы «Доброе утро», «Гость с Кубани» и «В один прекрасный день». Несмотря на то, что они появились на экране почти одновременно, в них один и тот же «драматический» конфликт: героиню каждого из них принимают вначале за мужчину. И уж совсем анекдотичным выглядит тот поистине удивительный факт, что ни для одной из героинь не нашлось какого-нибудь другого имени, кроме Катерины. Они так и называются: Катя Головань, Катя Воропай!.. Где поверхностность, там и шаблон.

Сложный процесс разрешения острых жизненных конфликтов, преодоление серьезных трудностей иногда подменяются в ряде произведений (например, в фильмах «Донецкие шахтеры», «Щедрое лето», «Кубанские казаки», «Надежда», «Ляна», пышными, бьющими на внешний эффект парадными инсценировками вроде эпизодов в беломраморных залах, украшенных бархатом, столами, ломящимися от всевозможных яств и бутылок шампанского.

Необходимо отметить, что в последнее время в ряде произведений выявилась еще одна форма «облегчения» и «смазывания» глубоких внутренних противоречий и конфликтов, сведéния их к менее острым, часто поверхностным и второстепенным конфликтам. В наибольшей степени эта тенденция отмечается в изобразительном искусстве, в котором после известной картины «Опять

двойка» целыми «косяками» стали появляться произведения, воспроизводящие «конфликты», вращающиеся в одном и том же узком кругу детских шалостей и проступков («Нарушитель» Ф. Решетникова, «Проспал» В. Ададзе, «Попались» А. Леликова и др.), детских переживаний («Шпаргалка» В. Ладыженского, «Струсил» Бурлая, «Переэкзаменовка» Ф. Решетникова) и т. п.

В е р х о г л я д с т в о — злейший враг искусства, враг художественности и действительного драматизма. Ближайшим спутником верхоглядства всегда является к о н ъ ю н к т у р щ и н а, шарахание из стороны в сторону. После того, как в постановлениях ЦК КПСС по идеологическим вопросам было осуждено изображение советских людей в уродливо карикатурной форме, — примитивными, малокультурными, с обывательскими вкусами и нравами (например, во второй серии фильма «Большая жизнь»), когда отрицательные герои оказывались более яркими, чем положительные, некоторые деятели искусства решили, что необходимо изображать только положительное, красить все только розовой краской. Поверхностное изображение второстепенных и случайных конфликтов было заменено не менее поверхностным воспроизведением явлений якобы положительных и подчас еще более случайных.

После того, как Коммунистическая партия со всей остротой и принципиальностью указала на серьезные недостатки, имеющиеся в нашей жизни и в значительной мере порожденные культом личности, а также тем, что советский народ первым в истории прокладывает путь строительства коммунистического общества, нашлись «конъюнктурщики», которые спешно начали выискивать модные «остроконфликтные» темы и малевать все одной лишь черной краской. Вместо масштабных пьес-эпопей, монументальных фильмов, характерных для генеральной линии развития советского театрального и киноискусства, на сцене и на экране одно время стали преобладать произведения, все содержание которых целиком сводилось к взаимоотношениям в семье, к проблемам любви и брака. Главная беда этих произведений состоит в том, что семейные, интимные отношения не раскрываются в них в тесной, неразрывной связи с отношениями социальными (чего нельзя, например, сказать о «семейных» пьесах А.Н.Остров-

ского и других русских классиков), показаны в отрыве от них. Сложность и противоречивость жизни чаще всего сводится в них, как отмечалось в редакционной статье журнала «Коммунист» (1957, № 3) к облегченному, кочующему из пьесы в пьесу штампу. Один из наиболее распространенных штампов сводится к следующему: для сложившейся уже семьи возникает угроза со стороны «злой» женщины, но к концу пьесы все «образуется», порок посрамлен, добродетель торжествует. В то же время на сцене некоторых театров появились пустые, низкопробные пьесы буржуазных авторов, вроде «То, что знает каждая женщина» Барри, «Телефонный звонок» Нотта, «Свидетель обвинения» Кристи и др.

Следует отметить, что деятели советского искусства, вдохновленные партийным документом «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», достойно встретили славный юбилей 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Среди многих произведений, отличающихся глубоким идейным содержанием и высокой художественной формой, можно назвать оперу «Мать» Т. Хренникова в постановке Большого театра СССР, пьесу «Вечный источник» Д. Зорина, поставленную в Малом театре, и «Большой Кирилл» И. Сельвинского в театре им. Вахтангова, кино-эпопею «Тихий дон», Одиннадцатую симфонию («1905 год») Д. Шостаковича. О новом подъеме советского изобразительного искусства можно судить по богатейшей экспозиции Всесоюзной юбилейной художественной выставки, на которой были представлены лучшие произведения живописцев, скульпторов, графиков, мастеров прикладного искусства всех союзных республик.

Художественно воспроизводя жизненные противоречия и конфликты, различая при этом противоречия внутренние и внешние, главные и второстепенные, художник всегда должен помнить о наличии двух сторон в каждом противоречии. Из д в у х п р о т и в о п о л о ж н ы х с т о р о н к о н ф л и к т а одна обязательно является главной, а. другая — второстепенной. Стороны любого противоречия, любого конфликта развиваются неравномерно. Равновесие между ними может быть лишь временным и относительным, являясь моментом постоянной и абсолютной борьбы. В процессе этой борьбы главная

сторона играет в конфликте ведущую роль, занимает доминирующее положение и поэтому определяет характер общественного явления.

Должен ли художник одинаково подходить к обеим сторонам изображаемого им конфликта? Этот вопрос является одним из основных в теории искусства.

Теоретики реакционной буржуазной эстетики отрицают необходимость, даже возможность отражения в искусстве существенных жизненных противоречий и их сторон, ратуя за так называемое чистое искусство, за «искусство для искусства». Они утверждают, что художник должен быть абсолютно «свободным» по отношению к тому содержанию, которое он воплощает, быть совершенно беспристрастным в идейном отношении, не поддерживая и не осуждая ни одну из сторон изображаемого им конфликта. Подобное игнорирование реальных противоречий или их искаженное, по существу, отражение обычно прикрывается маской «объективности», лживыми фразами «надклассовости», «беспартийности» искусства. Оно является прямым следствием идеалистического отрицания объективных законов искусства, субъективистского истолкования коренных проблем эстетики, как это делает, например, американский искусствовед Томас Манро, утверждающий, что каждый художник может «находить красоту (как и безобразное. — *И. М.*), где ему заблагорассудится...»[7].

Исходя из своего «эстетического» положения, что «красота есть случайный, эпизодический продукт», представитель современной американской буржуазной философии Джорж Сантаяна считает глупым признавать противоположность между прекрасным и безобразным, тем более осуждать безобразное в действительности, так как абсолютно каждой форме жизни якобы присуще совершенство. Художник может в лучшем случае видеть и различать обе стороны конфликта, но не должен, не разрушая самого искусства, «становиться ни на одну из них с тем, чтобы идеально охватить обе, воспеть обе»[8]. При-

---

[7] Цит. по статье: А. Егоров. Против субъективистского истолкования проблемы прекрасного. «Коммунист», 1957, № 9, стр. 103.

[8] «Философские записки», т. II. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 235.

зывая художника воспевать обе стороны изображаемых им конфликтов, буржуазная эстетика считает тем самым задачей искусства воспевание безобразного. Некоторые американские «эстетики» даже дошли до прямого и неприкрытого отрицания самой возможности красоты в человеческой жизни, до полного сведения всего существующего к безобразному.

Определение красоты, прекрасного как высшей степени безобразного — это ли не показатель настоящего звериного лица современного империализма!

Принцип партийности литературы и искусства, выдвинутый В. И. Лениным в острой борьбе с теорией «чистого искусства», со всеми врагами реализма, идейности и народности в искусстве, требует от художника такого воспроизведения противоречий и конфликтов действительности, при котором обе стороны конфликта между новым и старым были бы четко определены, новое выделено как главная сторона, играющая ведущую роль в конфликте, в котором дана была бы эстетическая оценка обеих сторон конфликта и его разрешения.

В противоположность формалистам и натуралистам, либо прямо извращающим действительное соотношение сторон отражаемых конфликтов, либо искажающим его посредством мнимой беспристрастности к обеим сторонам, под маской «объективизма», что неминуемо приводит их на точку зрения апологетов всех явлений и фактов и прежде всего реакционных, аморальных, безобразных, художник-реалист прямо становится на сторону нового и прогрессивного, справедливого и прекрасного.

Социалистический реализм с первых шагов своего развития выделяет новое и революционное как определяющую сторону любого конфликта, воспевает новое и революционное как прекрасное и возвышенное, бичуя старое и реакционное как безобразное и низменное. Своим воспроизведением глубоких и острых общественных конфликтов социалистический реализм утверждает неодолимость нового и прогрессивного, закономерность и необходимость полного поражения всего одряхлевшего и реакционного, раскрывая и показывая, как требовал В. И. Ленин от руководителей революционных партий, «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал, показывая самый

близкий, самый прямой путь к полной, безусловной, решительной победе»[9].

Лучшие произведения искусства социалистического реализма, отражая правду жизни, выражая в художественных образах политику Коммунистической партии — жизненную основу советского строя, следуют этому важнейшему требованию марксистско-ленинской эстетики. Однако авторы ряда произведений, поставив своей задачей изображение острых жизненных конфликтов, показ отрицательных типов, встречающихся еще в нашей действительности, потерпели серьезную неудачу именно потому, что смешали главную и второстепенную стороны изображаемого конфликта.

Если художник возводит в степень определяющего и решающего явления несущественное, случайное, если он приподнимает и заостряет неглавное, второстепенное, а главное и ведущее оставляет на втором плане, в тени, то он неминуемо приходит к искажению действительности. Его произведение, в котором господствуют всякого рода двурушники и фальшивые люди, окажется порочным и антихудожественным.

Изображая сторону конфликта, представляющую собой старые, отживающие силы и тенденции, сохранившиеся в советском обществе, как сторону определяющую и решающую и предоставляя новому второй план или отождествляя обе стороны конфликта, устанавливая между ними искусственное, метафизическое равновесие, некоторые художники изменяют ленинскому принципу партийности.

Очень хорошо сказано об этом в партийном документе: «Весь вопрос в том, *с каких позиций и во имя чего* ведется критика. Мы вскрываем и критикуем недостатки и ошибки для того, чтобы устранить их как помеху на нашем пути, чтобы еще более укрепить наш советский строй, позиции Коммунистической партии, обеспечить новые успехи и более быстрое движение вперед. А что происходит с некоторыми литераторами, когда они берутся критиковать недостатки? Не зная жизни, не обладая необходимым политическим опытом, умением видеть главное и определяющее в жизни, они цепляются

---

[9] В. И. Ленин. Соч., т. 9, стр. 93—94.

за недостатки и ошибки тех или иных работников, сваливают без разбора и осмысливания все в одну кучу, запугивают себя и пытаются пугать других»[10].

Именно так случилось с пьесами «Когда мы красивы» Ф. Па́нферова, «Гости» Л. Зорина, «Деятель» И. Городецкого, «Наследный принц» А. Мариенгофа, «Гибель Помпеева» Н. Вирты, «Трое поехали на целину» Н. Погодина, с романом Ф. Панферова «Волга-матушка река» и др. Авторы этих произведений не сумели правильно выделить и точно выразить в художественной форме главную, определяющую сторону в глубочайших и острейших конфликтах между социалистическим государством, советским народом, с одной стороны, и всякого рода носителями таких типических пережитков капитализма, как безыдейность, карьеризм, бюрократизм, подхалимство, барский индивидуализм и самодурство, моральная распущенность, — с другой. В результате вместо разоблачения, острой критики этих опаснейших болезненных явлений, проявляющихся, к сожалению, в нашем обществе, получилось либо бесстрастное, созерцательно-равнодушное натуралистическое описательство, либо, что еще хуже, их искусственное раздувание и даже смакование. В последнее время подобное извращенное воспроизведение двух сторон драматического конфликта со всеми его последствиями наиболее полно проявилось в романе В. Дудинцева «Не хлебом единым», в рассказах А. Яшина «Рычаги», Д. Гранина «Собственное мнение», в поэме С. Кирсанова «Семь дней недели», в пьесах «В тихом переулке» А. Мовзона, «Человек ищет счастье» А. Школьника, «Дело Рогозина» А. Плоткина и др.

В произведениях, в которых допущено подобное нереалистическое изображение жизненных конфликтов, существующие недостатки не бичуются с точки зрения ведущей тенденции общественного развития, не утверждаются преимущество и превосходство, неодолимая сила нового и передового. В этих произведениях по существу искажается действительное соотношение борющихся сил и тенденций в социалистическом обществе.

---

[10] Н. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. М., Госполитиздат, 1957, стр. 22 (разрядка моя.— *И. М.*)

Означают ли эти неудачи, что отрицательный тип не может быть центральным образом реалистического произведения, что фальшивому человеку или тем более врагу недопустимо предоставить роль главного персонажа произведения социалистического реализма? На этот вопрос следует, конечно, ответить отрицательно. Практика русской и мировой классической литературы и искусства дает блестящие образцы произведений, центральными персонажами которых были именно отрицательные типы. Но изображение таких отрицательных явлений, отрицательных типов никогда не является самоцелью для художника-реалиста. Отрицательные типы изображаются для того, чтобы через их посредство, через их столкновения и конфликты с положительными типами выразить передовой общественный идеал, находящийся во главе угла произведения. Об этом говорит весь богатый опыт советского искусства (назовем хотя бы пьесы «Баня» и «Клоп» В. Маяковского или кинофильмы «Партийный билет», «Великий гражданин», «Волга-Волга»).

В основу драматического конфликта художник кладет не сторону, выражающую отрицательные явления жизни, а борьбу положительной стороны против отрицательной, борьбу положительных типов против отрицательных. Именно этой борьбой определяется развитие конфликта и его окончательное разрешение. Этой борьбой определяется общественная и личная судьба героев произведения.

В лучших произведениях советского искусства отчетливо выражена закономерность социалистического общества, хорошо сформулированная А. С. Макаренко, как «атака на конфликт». Критикуя произведения, авторы которых боятся острых жизненных конфликтов, приукрашивают действительность, Макаренко неоднократно утверждал, что «советский человек вовсе не бесконфликтен. Напротив, характерной особенностью нашей жизни является ее конфликтный характер. Как раз свобода нашей жизни прежде всего приводит к обнажению конфликта, к возможности атаки на конфликт»[11].

Обнажая конфликты, изобличая зло и отрицательные явления, искусство социалистического реализма поднимает советских людей, их общественное мнение на борь-

---

[11] А. С. Макаренко. Соч., т. 6, стр. 424.

бу с этими отрицательными явлениями, в «атаку на конфликт», ради успешного преодоления и разрешения в интересах общества.

В искусстве «атака на конфликт» со стороны советского общества выражается, как правило, в форме наступления положительных героев на отрицательных персонажей. Это, конечно, не означает, что искусство должно показать отрицательные персонажи только в обороняющемся состоянии, только в отступлении. Так не бывает в жизни, так не должно быть и в искусстве. Старое никогда не уходит из жизни добровольно. Оно всячески цепляется за нее, то маскируясь в форму нового, то пытаясь запугать новое своей мнимой силой. Поэтому старое не пассивно обороняется, а часто само переходит в контрнаступление, само стремится иногда атаковать новое.

Сопротивляются по мере своих сил и возможностей, а иногда и переходят в контрнаступление бюрократы и консерваторы Дремлюга из «Крыльев» Корнейчука, Борзов и Медведев из «Районных будней» и «Трудной весны» Овечкина, клеветник и карьерист Полудин из «Персонального дела» Штейна, лжеученые Грацианский из «Русского леса» Леонова и Тонков из «Искателей» Гранина. Они омертвляют и опошляют всякое попадающее к ним в руки дело. Они извращают социалистическую законность, наносят серьезный вред социалистическому производству и общественной собственности, нашей культуре, не уважают советских людей, портят им немало крови и нервов. Но сопротивление их рано или поздно прекращается, будучи сломленным окружающей их советской средой, а атаки их захлебываются.

Жизнь показывает, что несмотря на все свои «наступательные» попытки старое в нашем обществе не может добиваться сколько-нибудь решающего успеха. В крайнем случае оно продлевает на некоторое время свое существование. Новое в своем развитии неодолимо. Его наступление, преодолевая все препятствия и трудности, неминуемо завершается победой, приводит к уничтожению старого.

Отсутствие в произведении искусства решения конфликта через острое столкновение главных действующих лиц, через активное, все более нарастающее наступление героев положительных на отрицательных персонажей,

является одним из проявлений метафизического смешения различных сторон конфликта, нарушения принципа партийности в искусстве. Это неминуемо приводит к серьезному обеднению положительных героев, к искажению вместе с тем и сущности отрицательных явлений, изображаемых в произведении, лишает художника главной возможности дать разоблачающий портрет отрицательных типов.

Опасность подобной ошибки раскрывается на примере романа В. Дудинцева «Не хлебом единым». Прежде всего автор, не сумев правильно выделить главную, определяющую сторону воспроизводимого им действительно острого конфликта, увидел ее в лице бюрократов, карьеристов, эгоистов и честолюбцев Дроздова, Шутикова, Авдиева и и им подобных. Именно люди этого типа неверно изображены в романе как некая твердыня, а бюрократизм, носителями которого они являются, представлен как непробиваемая стена. Возникает впечатление, будто под разлагающим действием бюрократизма работники государственного аппарата и даже деятели науки неминуемо превращаются в каких-то перерожденцев. В книге предвзято выбраны отрицательные факты и тенденциозно освещены с неправильных позиций. Вместо того, чтобы показать, какую живую и могучую силу представляют собой советские люди в борьбе против бюрократов, автор противопоставляет последним лишь честных одиночек, которые вынуждены терпеть за свою деятельность бесконечные лишения и страдания. Являясь таким одиночкой, Лопаткин и не может, конечно, вести борьбу, которая нанесла бы большой урон его противникам. Изолировав же себя от коллектива, Лопаткин как бы сознательно отказался от успешного завершения своей борьбы.

Не раскрыв в своем произведении неисчерпаемую силу социалистического коллектива, являющегося могучей опорой в жизни каждой отдельной личности, отказавшись от показа грандиозной по размаху атаки советских людей на все то старое, косное, что противостоит, что мешает нашему движению к коммунизму, автор неизбежно вступил в противоречие с правдой реальной жизни, а тем самым исказил и правду художественную.

В результате всего этого у читателя неминуемо создается впечатление, что автор романа «Не хлебом еди-

ным», хотя он и сумел написать ряд правдивых и сильных страниц, не проникся заботой об устранении увиденных им недостатков в нашей жизни, что он умышленно сгущает краски и даже злорадствует по поводу недостатков. Не поэтому ли книгу сейчас усиленно пытаются использовать против нас самые реакционные силы за рубежом? «Такой подход к изображению действительности в произведениях литературы и искусства есть не что иное, как стремление показать ее в извращенном виде, в кривом зеркале»[12].

Если серьезным недостатком «бесконфликтных» произведений было то, что их положительные герои выглядели как пассивные, что они изображались вне действительной борьбы с теневыми сторонами действительности, то пороком ряда прозаических, драматургических и поэтических произведений, появившихся в последнее время в журнале «Новый мир» и в альманахе «Литературная Москва» (вторая книга), является изображение отрицательных персонажей в центре некоей искусственно созданной авторами среды, которая не только не ведет решительного наступления против носителей зла, сохранившихся в нашей действительности, но, наоборот, подчас даже позволяет им господствовать, безнаказанно творить свои грязные делишки. Так возникла своеобразная «теория бесконфликтности» наизнанку. Произведения, «вдохновленные» этой ложной теорией, были единодушно осуждены на III Пленуме правления Союза писателей СССР как односторонне-субъективистское изображение действительности.

Исчерпывающую политическую характеристику получила подобная нездоровая теория в выступлении Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В нем глубоко вскрыты причины ее возникновения и некоторого распространения. Если наша советская интеллигенция в целом показала себя в обостренной идеологической борьбе, связанной с критикой и преодолением последствий культа личности, политически зрелой, стойкой, преданной идеям марксизма-ленинизма, то отдельные люди в ее среде проявили известные

---

[12] Н. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, стр. 22—23.

шатания и колебания в оценке ряда сложных идеологических вопросов, начали терять почву под ногами.

Отдельные писатели, деятели искусства, критики (М. Алигер, О. Берггольц и др.) ошибочно стали толковать задачи литературы и искусства. Некоторые из них пытались утверждать, что литература и искусство призваны будто бы выискивать только недостатки, говорить преимущественно об отрицательном в жизни, о фактах неустроенности и, наоборот, замалчивать все положительное. Эти товарищи, очевидно, забыли, что именно положительное, новое и прогрессивное в жизни составляет главное в бурно развивающейся действительности социалистического общества. Они ополчились против тех писателей и художников, в произведениях которых даются правдивые и яркие картины поступательного развития советского общества. На каждого, кто воспевал красоту социалистической действительности, созидательный труд народа и его великие победы, кто создавал положительные образы советских людей, стали наклеивать ярлык «лакировщика».

Такая оценка фактов и явлений литературной жизни, данная в партийном документе, ни в коей мере не дает основания истолковать ее как защиту приукрашивания действительности или как призыв к одностороннему отображению жизни, замалчиванию наших недостатков и трудностей.

Конечно, лакировка и приукрашивание действительности — вреднейшее дело. Но нужно видеть ее там, где она действительно имеется. Объявлять «лакировщиками» честных, преданных партии писателей и художников — это значит наносить урон собственным рядам, что может принести пользу только врагам советского искусства.

Коммунистическая партия, как известно, не боялась и не боится никаких трудностей на пути к великой цели, всегда смело и прямо смотрит правде в глаза. Служа интересам народа, она открыто и беспощадно вскрывает и критикует недостатки и ошибки, намечая вместе с народом пути их устранения. Именно партия помогла советским писателям вскрыть ту опасность, которую несла с собой теория «бесконфликтности».

Воспроизводя трудности, недостатки, ошибки, борьбу

за их преодоление и исправление, художник социалистического реализма не имеет права уподобляться ни кривому зеркалу, ни фотографическому аппарату. «В жизни, в действительности наряду с положительным всегда существует и отрицательное, порою рядом с цветами растет бурьян. В отображении действительности все зависит от автора»[13].

В самом деле, если художник стоит на партийных позициях, служит народу и искренне хочет помогать ему строить новое общество, он сумеет найти и поддержать положительное, противопоставив его отрицаетльному, показать его правдиво и в ярких красках. Если же автора не радуют успехи народа, он будет выискивать только плохое, отрицательное, ковыряться в мусорных ямах и выдавать это за характерное в жизни.

Коммунистическая партия решительно и непримиримо выступает против одностороннего, недобросовестного, а значит неправдивого освещения нашей действительности в литературе и искусстве. Она поправляет как тех, кто выискивает в жизни только отрицательные факты и злорадствует по поводу них, пытаясь охаять, очернить наши советские порядки, так и тех, кто создает сусальные, подслащенные картины, оскорбляющие чувства нашего народа, который не приемлет и не терпит никакой фальши.

Таким образом, типизация, т. е. художественное обобщение и живое, индивидуализированное воспроизведение жизненных противоречий и конфликтов в произведении искусства предполагает:

а) правдивое отражение не какой-либо одной, а многих сторон жизни человека, показывающее специфику противоречий и конфликтов в каждой из областей человеческой деятельности;

б) выделение из совокупности всех противоречий главного, определяющего противоречия;

в) проникновение во внутренние, существенные противоречия и конфликты действительности; изображение же внешних, поверхностных, случайных конфликтов должно служить лишь в целях дополнения,

---

[13] Н. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, стр. 25.

в качестве одной из форм проявления внутренних и необходимых противоречий;

г) применение принципа партийности при изображении жизненных противоречий и конфликтов, заключающееся в выделении главной, определяющей стороны конфликта, выражающей ведущую тенденцию общественного развития и решающую поэтому исход конфликта и судьбу его носителей;

д) верное сочетание критики недостатков, вскрытия и осуждения отрицательных явлений, тормозящих наше поступательное движение вперед, и показа, воспевания положительных, светлых и ярких сторон социалистической действительности, составляющих ее основу;

е) правильная эстетическая оценка главной и второстепенной сторон изображаемого конфликта с позиций передового общественного идеала.

* * *

Необходимо отметить, что в ряде теоретических и критических работ наметилась тенденция упрощенного понимания самой сущности драматического конфликта, согласно которому конфликт в искусстве сводится к борьбе между новым и старым, между прогрессивным и реакционным. Драматический конфликт в искусстве лишается в этих работах своей специфики и отождествляется по существу с социальным конфликтом, лежащим в основе развития общественных явлений и процессов.

Но такое отождествление недопустимо, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, потому, что драматический художественный конфликт не находится и не может находиться в основе развития общественных явлений, так как он является лишь отражением, субъективным образом объективно существующих социальных противоречий и конфликтов. Во-вторых, драматический конфликт является специфической, художественной формой отражения реальных противоречий, отличающейся от других форм отражения таких противоречий своей эстетической природой.

Мы вполне соглашаемся с мыслью Л. И. Тимофеева о том, что, говоря о конфликтности как об одном из основных условий художественного отражения действительности, «не следует представлять себе эту конфликтность как непосредственное воспроизведение исторических конфликтов, так сказать, как таковых»[14]. Действительно, задача художника состоит здесь не в фотографировании исторических конфликтов, а в том, чтобы найти такую конкретную драматическую ситуацию в жизни героя, которая в конечном счете должна бросить свет на те или иные существенные стороны жизненного процесса, хотя она может строиться лишь на индивидуальных частных событиях человеческой жизни, а не воспроизводить непосредственно тот основной жизненный конфликт, который через нее «просвечивает». Именно в этом смысле прав Л. И. Тимофеев, который считает художественный конфликт отражением борьбы тех или иных социальных сил, определяющих собой основные жизненные конфликты, в индивидуальной человеческой судьбе. Но можно ли считать даже эту выгодно отличающуюся от других формулировку достаточным определением, раскрывающим специфику художественного конфликта, полностью отличающим драматический конфликт в искусстве от его проявлений в некоторых других сферах, например, в нравственности? Нам кажется, что нет. Даже данная формулировка, затрагивающая некоторые существенные стороны художественной специфики конфликта в искусстве, оставляет без внимания его эстетическую природу.

Эстетическая природа драматического конфликта проявляется прежде всего в том, что одна из его сторон оценивается с позиций определенного эстетического идеала как прекрасное и возвышенное, а другая — как безобразное и низменное. Подобная эмоционально-эстетическая оценка сторон драматического конфликта является обязательной для любого художественного произведения и производится во всех случаях. В то же время отсутствие такой оценки или ее недостаточная четкость

[14] Л. И. Тимофеев. О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь». М., Изд-во АПН РСФСР, 1956, стр. 21.

вовсе лишает произведение качества художественности или делает его мало художественным.

Специфическим содержанием драматического конфликта является борьба между прекрасным и безобразным и ее оценка в свете определенного, передового для данного времени эстетического идеала.

С другой стороны, наличие в художественном произведении воплощенного в форме столкновения типических характеров прямого показа или косвенного выражения борьбы между прекрасным и безобразным, а также ее многообразная эмоционально-эстетическая оценка (например, возвышенно-героическое, трагическое, комическое, лирическое и т. п.) и представляет собой в конечном счете то, что мы называем драматическим конфликтом.

Такое более точное, на наш взгляд, понимание специфики драматического конфликта оказывается весьма важным прежде всего для художника, стремящегося воспроизвести те или иные сложные явления человеческой жизни, но не могущего втиснуть их в предписываемые ему критиком рамки преодоления пережитков капитализма или исчерпывающе и целиком осветить их в своем произведении только с позиции борьбы между новым и старым (как, например, процесс творчества или интимные отношения). Полезно оно и для критика, желающего объективно и глубоко разобраться в художественных качествах анализируемого им произведения.

До сих пор появляется немало критических статей, в которых произведение искусства оценивается лишь с точки зрения значительности и глубины изображенной в нем борьбы между новым и старым. Один лишь выбор художником таких острых конфликтов, как, например, борьба между силами мира и силами войны или разоблачение фальшивого человека, оказывается для подобных критиков достаточным для того, чтобы оценить роман или картину как высокоидейное произведение. Исходя из подобных критериев, были объявлены чуть ли не классическими достижениями советского искусства произведения, которые, несмотря на эту характеристику, так же быстро забывались народом, как и сами эти восторженные характеристики (романы «Свет над землей» Бабаев-

ского, «Борьба за мир» Ф. Панферова, фильм «Донецкие шахтеры», пьеса «Зеленая улица» А. Сурова и др.).

Слабые в художественном отношении, лишенные настоящего драматизма, эти произведения не только не затрагивали чувств читателя, зрителя, слушателя, оставляя их совершенно равнодушными к судьбе изображенных в них героев, но и не смогли, конечно, отразить правдиво и глубоко те жизненные противоречия и конфликты, которые намеревались воспроизвести их авторы.

Возможно ли дать действительную оценку драматическим конфликтам, лежащим в основе произведения, если исходить только из важности или актуальности его идеи или темы? Драматизм — категория эстетическая. Поэтому правильно оценить его в произведении возможно только в результате эстетического анализа.

Воспроизведение борьбы между новым и старым в искусстве становится по-настоящему драматическим конфликтом только в том случае, когда оно воплощено в высокую художественную форму и озарено светом передового эстетического идеала. Именно в этом смысле может быть использована плодотворная мысль Гегеля о том, что внешние и внутренние обстоятельства, состояния, отношения, изображаемые в художественном произведении, превращаются в драматический конфликт «только через *душевное переживание*, через *страсть*, которая подхватывает их и в которой они сохраняются»[15]. Это специфическое качество искусства Гегель предложил, по примеру античных писателей, назвать пафосом, который, по его мнению, «составляет настоящий предмет художественного изображения». «Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую себе отзвук в каждом человеческом сердце»[16].

Близко к этому определял специфическое качество искусства и В. Г. Белинский, говоря, что художественная идея и ее противоречивое развитие в произведении «это — живая страсть, это *пафос*...» Пафос побуждает,

[15] Гегель. Соч., т. XII. М., Госполитиздат, 1938, стр. 221.
[16] Там же, стр. 237.

вдохновляет художника к творчеству. Благодаря ему идейный конфликт в произведении является «не отвлеченною мыслью, не мертвою формою, а живым созданием...» живой красоты. Наконец, «пафос простое умственное постижение идеи превращает в любовь к идее, полную энергии и страстного стремления»[17], заставляет переживать творения художника. «Пережить творения поэта — значит переносить, перечувствовать в душе своей все богатство, всю глубину их содержания, переболеть их болезнями, перестрадать их скорбями, переблаженствовать их радостью, их торжеством, их надеждами»[18].

Отмеченное сведéние некоторыми критиками драматического конфликта к конфликту социальному, к борьбе между новым и старым имеет свою оборотную сторону. Если многие слабые художественные произведения оцениваются высоко только по причине их острых и актуальных тем, только потому, что их герои часто произносят лозунги, прославляющие политику нашей партии, или красиво говорят о нравственности, гневно осуждая все и всяческие буржуазные пережитки в сознании советского человека, то зачастую бывает и так, что хорошие, высокохудожественные произведения, исполненные действительного драматизма, поспешно осуждаются критиками единственно на том основании, что в них они не могут увидеть большой темы или не могут найти так любимых ими громких лозунгов, пышных и красивых фраз героев, быстрых и окончательных приговоров тем или иным отрицательным персонажам.

Причины обеих форм извращения истинной художественной критики очень близки друг другу. В первом случае забывается, что «мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтобы изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос»[19].

---

[17] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 3, стр. 378.

[18] Там же, стр. 376.

[19] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, стр. 271 (разрядка моя.— *И. М.*).

Во втором случае критики не понимают или не хотят понимать, что и вопросы и ответы на них в искусстве даются в художественной, а не в какой-либо иной форме, что изображаемым в произведении искусства общественным явлениям и героям, являющимся их носителями, выносится не юридический, а эстетический приговор.

Кроме того, как говорится в выступлении Н. С. Хрущева, если борьба за идеалы коммунизма, за счастье своего народа является целью жизни художника, велением его души и сердца, если он действительно живет интересами народа, его думами и чаяниями, то какую бы тему он ни брал, какие бы явления жизни ни отображал, его произведения будут отвечать интересам народа, партии и государства.

Опубликованная в 1954 г. повесть молодого писателя В. Тендрякова «Не ко двору» вызвала большой интерес как со стороны читателей, так и критиков. Но если читателей, особенно молодежь, подкупала в этом произведении новизна и актуальность темы, смелость в постановке и разрешении острых, сложных жизненных вопросов, мастерство в изображении событий, картин природы, а главное — людей, героев этих событий, за судьбу которых нельзя было не волноваться, то у некоторых критиков повесть сразу же получила резкое осуждение. Наиболее четко сформулировал свои обвинения Н. Громов: «... решительного столкновения сил старого и нового в повести нет. Не показаны ни сила и неодолимость нового, ни яростное сопротивление старого. Не раскрыт самый процесс борьбы нового со старым»[20].

Правда ли все это? Нет, неправда. Критик, по-видимому, запамятовал, что читает художественное произведение, а отнюдь не политическую статью о современном этапе колхозного строительства или же философский трактат о путях ликвидации буржуазных пережитков в сознании людей. Вероятно, поэтому он и не почувствовал всей силы и глубины того эстетического приговора, который вынесен в повести частнособственнической психологии, звериному индивидуализму, остаткам кулацкой жадности и стяжательства через изображение типических характеров Си-

---

[20] «Октябрь», 1954, № 10, стр. 191.

лантия, Алевтины Ивановны, Стеши Ряшкиных, бездушному формализму и ханжеству — через изображение характера секретаря райкома комсомола Нины Глазычевой. Читателю же повесть Тендрякова полюбилась именно благодаря тому, что автор сумел вызвать у него искреннее сочувствие к «воплям страдания» (которых не услышал критик) тракториста Федора Соловейкова, умевшего хорошо работать и сильно любить, но вынужденного в борьбе с Ряшкиными сломать свою любовь. Читатель горячо переживает вместе с автором рождающиеся всем ходом повести «дифирамбы восторга» перед красотой души человека социалистической эпохи.

Специфика драматических конфликтов, их эстетическая природа проявляется наиболее полно в столкновении, в борьбе типических характеров, действующих в типических обстоятельствах. Произведение искусства имеет тем больше возможностей выразить в художественной форме глубокое идейное содержание, чем «резче разграничены и острее противопоставлены друг другу»[21] отдельные типические характеры. Резко разграниченные, противопоставленные друг другу типические характеры, выражающие в живой, индивидуализированной форме существенные стороны тех или иных общественных явлений, позволяют воплотить в художественной форме разнообразные жизненные конфликты, которые лежат в основе идейного содержания реалистического произведения.

Отражая человеческую жизнь, активно воздействуя на нее посредством художественных образов, литература и искусство должны, по словам М. Горького, «вскрывать смысл жизни и противоречия ее путем сопоставления событий, столкновения основных чувств и характеров»[22], т. е. посредством и в форме драматических конфликтов.

Наличие в произведении искусства ярких индивидуализированных характеров не только представляет собой его необходимый материал, но и является определяющим условием, вызывающим «неизбежность драмы», — писал

---

[21] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 29.

[22] «Горький об искусстве». Сб. статей и отрывков. Сост. Е. З. Лейтнеккер. М.— Л., «Искусство», 1940, стр. 178.

Горький к Станиславскому. Если только имеются твердо очерченные живые характеры, драматическое столкновение между ними неизбежно. Стоит только художнику поставить эти характеры «друг против друга, они тотчас же начнут действовать, т. е. жить»[23].

Убедительным доказательством справедливости этой мысли могут служить произведения самого Горького, а в современном искусстве — потрясающий рассказ М. Шолохова «Судьба человека», фильм «Сорок первый» режиссера Чухрая или некоторые из послевоенных фильмов итальянского «неореализма».

Герой рассказа Шолохова Андрей Соколов, мужество, стойкость, гордость, душевная красота которого с большим проникновением раскрываются автором как естественные проявления характера советского человека, поистине не может жить и действовать иначе в тех обстоятельствах, в которых он находился, нежели он живет и действует в рассказе: стойко сражаться за Родину, вынести с твердостью все муки и страдания кровавого фашистского плена, мужественно пережить гибель самых близких ему людей.

На весьма важную роль резкого разграничения и острого противопоставления типических характеров в художественном произведении еще раз прямо указывает редакционная статья «Правды» от 8 июня 1958 года «Путь советской музыки — путь народности и реализма».

Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»» осудило неправильную тенденциозную критику этих произведений, что не означает, конечно, оправдания их существенных недостатков.

В числе основных художественных слабостей оперы «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича по либретто В. Василевской и А. Корнейчука, имеющей и много бесспорных достоинств, статья «Правды» отмечает: «риторичность главного героя, отсутствие ярко выраженного противопоставления основных действующих сил, некоторое однообразие драматургических приемов» (разрядка моя. — *И. М.*).

---

[23] «Горький об искусстве», стр. 155 (разрядка моя.— *И. М.*).

Итак, неразрывное, нераздельное единство типических характеров и соответствующих им типических действий, единство живых типических характеров и неповторимо своеобразных типических конфликтов составляют глубочайшую основу реалистического художественного произведения.

* * *

Роль конфликта в искусстве находится в прямой зависимости от специфических особенностей, специфических средств типизации тех или иных видов и жанров искусства. В одних видах и жанрах искусства конфликты проявляются как изображение прямой борьбы противоположных характеров, в других — как эмоциональное выражение столкновения различных идей и чувств, в третьих — как выражение возможности борьбы, или передача контрастов в развитии изображаемых событий, окружающей их среды, в четвертых — как воспроизведение противоречий внутреннего нравственного или психологического состояния, «диалектики души» героя. Отсутствие, например, в произведении прямого изображения конфликта между сталкивающимися характерами вовсе не означает невозможности его эмоционального выражения другими средствами. Поэтому картина Левитана «У омута» или лирическое стихотворение Лермонтова «Парус» обладают драматизмом не в меньшей, а может быть даже и в гораздо большей степени, чем многие картины и поэмы, прямо изображающие острые стычки, катастрофы или сражения.

«Искусство всегда возникает при наличии противоречия — это или самая борьба, или отражение борьбы»[24], — справедливо отмечал А. Н. Толстой.

«Всякое искусство любой эпохи, — пишет известный английский прогрессивный писатель и теоретик литературы Дж. Линдсей, — должно обладать способностью проникать в конфликт и в процесс его разрешения»[25].

---

[24] А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, М., ГИХЛ, 1949, стр. 589 (разрядка моя.— *И. М.*).

[25] «Общественные деятели Англии в борьбе за передовую идеологию». Сборник сокращенных переводов с английского. М., Изд-во иностр. лит.-ры, 1954, стр. 311 (Разрядка моя.—*И. М.*).

Можно и нужно, таким образом, говорить не столько о наличии или отсутствии драматических конфликтов в различных видах и жанрах искусства, сколько о с п е ц и ф и к е их п р о я в л е н и я, о с т е п е н и д р а м а т и з м а, о специфической функции конфликтов в тех или иных видах и жанрах.

При анализе специфики драматического конфликта следует исходить из того, что человеческая жизнь и борьба, являясь основным предметом искусства и отражаясь в нем как действия и столкновения типических характеров в типических обстоятельствах, проявляется, с одной стороны, в идейном содержании произведений искусства, с другой,— в их художественной форме. Отсюда возникает необходимость различать два аспекта рассмотрения драматического конфликта, что, в общем, правильно отмечено Дж. Линдсеем в его работе «Проблемы и особенности социалистического реализма в литературе»: «Содержание искусства — это сам процесс жизни человека с присущим ей внутренним конфликтом, единством противоположностей. Форма выражает художественное восприятие действительности и влияние на нее, разрешающее конфликт в произведении искусства»[26].

Итак, нельзя смешивать две различные, хотя и тесно взаимосвязанные между собой, взаимопроникающие стороны понятия драматического конфликта, одна из которых относится к и д е й н о м у с о д е р ж а н и ю, другая — к х у д о ж е с т в е н н о й ф о р м е произведений искусства. Двум сторонам понятия драматического конфликта соответствуют две различные, находящиеся в то же время в гармоническом единстве ф у н к ц и и к о н ф л и к т а в искусстве: 1) как специфического способа отражения жизненных противоречий и 2) как средства художественной типизации, как средства создания системы художественных образов, вызывающих, благодаря своему драматизму, определенные эстетические чувства и переживания.

Игнорирование в драматическом конфликте двух отмеченных выше сторон и функций неминуемо ведет к теоретическим ошибкам и творческим неудачам. Если отказ от идейного содержания драматического конфликта,

---

[26] Там же, стр. 307.

отражающего правду жизни, неминуемо ведет к формализму, к пустой игре в «катастрофы», то сведе́ние драматического конфликта к одному лишь содержанию, забвение его роли в создании художественной формы произведения не может не порождать натуралистическое описательство, иллюстративность, либо голый дидактизм, не допустимое в искусстве морализирование и резонерство, превращение героев в «простые рупоры духа времени»[27].

Марксистская эстетика считает необходимым вести решительную борьбу против этих отступлений от реалистического метода. В редакционной статье газеты «Правда» от 8 июня 1958 г. подчеркивается, что в творчестве отдельных деятелей искусства до сих пор проявляются неправильные тенденции, препятствующие полноценному реалистическому воплощению значительных тем, глубоких и острых конфликтов, мужественных и героических образов, правдивому изображению жизни народа. Не может не вызвать осуждения «погоня за ложной оригинальностью, увлечение формальным, лишенным здоровой реалистической почвы экспериментированием» некоторых деятелей искусства, особенно молодых, некритически относящихся к упадочному, модернистскому искусству. В то же время партия всегда боролась против голой иллюстративности, серости, посредственности в искусстве и содействовала развитию самобытной оригинальности и художественной смелости, таланта. «Больше смелости в исканиях!» — с такими словами обратился к деятелям искусства т. Н. С. Хрущев, выступая на приеме в честь советской интеллигенции в Кремле.

«Советское искусство развивается, — говорится в редакционной статье, — в последовательной борьбе как с эстетской изощренностью и формализмом, так и с натуралистическим примитивизмом».

Хорошо сказал о роли драматического конфликта как в содержании, так и в форме художественного произведения известный немецкий поэт-коммунист Иоганнес Р. Бехер в своей книге «В защиту поэзии». «Что придает произведению необходимое напряжение? Конфликт. Что возбуждает интерес? Конфликт. Что двигает нас вперед — в жизни, в литературе, во всех областях зна-

[27] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. стр. 26.

ния? Конфликт. Чем глубже, чем значительнее конфликт, чем глубже, чем значительнее его разрешение, тем глубже, значительнее поэт. Когда ярче всего сияет небо поэзии? После грозы. После конфликта»[28].

Будучи душой идейного содержания художественного произведения, драматический конфликт в своем развитом виде является в то же время основой художественной формы произведения, основой движения и развития его сюжета, его композиции.

Художественным выражением, воплощением конфликтов в произведениях искусства является д р а м а т и ч е с к о е д е й с т в и е. Оно имеет ряд основных этапов, или стадий, своего развития. Важнейшими из них являются: завязка (возникновение конфликта), кульминационный узел (решающий момент борьбы), развязка (разрешение конфликта).

Воспроизведение этапов драматического конфликта в наиболее полной и развитой форме возможно в тех видах искусства, драматическое действие которых развертывается во времени — в большинстве жанров литературы, в театре, кино, в музыкально-драматических жанрах (опера, оперетта), в программных жанрах музыки (симфония, симфоническая поэма и др.). В так называемых пространственных видах искусства (живопись, скульптура, графика) изображается как правило лишь один момент, один из главных этапов драматического действия, через который в концентрированной форме выражается сущность основного конфликта, а подчас и возможный ход предыдущего или будущего этапов его развития, что достигается точным использованием композиционных и изобразительно-выразительных средств данного вида искусства.

Несмотря на наличие в произведении нескольких конфликтов и на возможную сложность хода борьбы сталкивающихся характеров, драматическое действие произведения должно быть единым, что является, по словам В. Белинского, «одним из главнейших условий драмы».

Е д и н о е д е й с т в и е характеризуется тем, что, во-первых, оно направлено к одной общей, конечной, главной цели произведения, или к «сверхзадаче» (как

[28] См. «Новый мир», 1953, № 11, стр. 230.

называл подобную цель драматического действия К. С. Станиславский), что, во-вторых, в нем находят диалектическое сочетание все конфликты произведения, причем главный, основной конфликт является стержнем, связывающим все остальные конфликты и определяющим их развитие и разрешение.

Поскольку носителями каждого драматического конфликта являются определенные типические характеры, постольку вопрос о едином действии непосредственно связан с вопросами о месте каждого характера в общем ходе драматической борьбы, о координации и субординации (если можно так выразиться) всех героев этой борьбы и их собственных действий.

Когда Белинский требовал от писателя, чтобы основной интерес произведения был сосредоточен на главном действующем лице, то он вовсе не отказывал во внимании всем остальным. Он лишь подчеркивал тот факт, что в действиях главного героя, в его судьбе выражается основная идея произведения. Все же другие персонажи, хотя они и являются подчиненными по ходу действия главному герою, ни на минуту не должны ускользать из поля зрения автора и выходить за пределы драматического действия. В художественном произведении не должно быть ни одного лица, которое не было бы совершенно необходимым в механизме его хода и развития.

Драматическое действие должно быть не только единым, но и сквозным. Сквозное действие произведения искусства является специфически художественным отражением в искусстве известной диалектической закономерности, согласно которой борьба противоречий не только лежит в основе процесса развития всех явлений, но и необходимо пронизывает каждый процесс «от его начала до его конца»[20].

На эту особенность художественной формы указал еще Ф. Энгельс, считавший, что реалистическое произведение должно обладать «насквозь драматическим характером».

Большое внимание вопросу о сквозном действии уделял М. Горький. «Драма, — говорил он, — должна быть

[20] В. И. Ленин. Философские тетради. М., Госполитиздат, 1947, стр. 328.

строго и насквозь действенна...»[30]. Только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций.

Сквозное действие, пронизывающее произведение от начала до конца, является его главной движущей пружиной. Результат столкновения характеров, ход сюжетного развития, единство и стройность композиции, наконец, эффективность эмоционального воздействия художественных образов на зрителя или читателя, — все это зависит от того, насколько произведение «строго и насквозь» действенно, т. е. насколько оно драматично.

Если нет сквозного действия, говорил К. С. Станиславский, уделявший большое внимание разработке этой весьма важной драматической закономерности, все куски и задачи пьесы прозябают порознь друг от друга, без всякой надежды ожить. Линия же сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к главной и конечной цели.

Лучшие произведения советской литературы, театра, кино отвечают всем требованиям сквозного действия. Однако некоторые современные авторы стали в последнее время игнорировать эту закономерность. Появились произведения, лишенные единого сюжетного стержня. Не имея крепкого сюжета, цельного, стройного, единого драматического действия, они неминуемо распадаются на отдельные поверхностно связанные между собой эпизоды.

Пьесы «Пролог» А. Штейна или «В дни первой бури» Д. Щеглова, рассказывающие о героических подвигах нашего народа в дни революции 1905 г., представляют собой скорее исторические хроники, нежели драмы. Так, например, первая картина пьесы «В дни первой бури», по существу, не играет почти никакой роли в драматическом действии, завязка происходит лишь во второй картине, а третья и шестая картины носят характер чисто дикторского пояснения к ходу действия.

В произведении, лишенном острого сюжета или стройной композиции, лишенном единого сквозного действия, не может быть ни ярких характеров, ни драматического

---

[30] М. Горький. О литературе, стр. 159 (разрядка моя.— *И. М.*).

напряжения, ибо сюжет—это не что иное, как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»[31].

Особенно часто нарушается закономерность сквозного действия в историко-биографических и так называемых научно-художественных фильмах. Большинство из них страдает такими серьезными недостатками, как композиционная нечеткость, иллюстративность, перегруженность лишними эпизодами, растянутость, рыхлость сюжета. Слабо и не всегда выделяются в качестве кульминационных сцен эпизоды, в которых с наибольшей силой и полнотой могли бы раскрыться характеры героев.

Необходимым условием успешного развития сквозного действия произведения является возникновение и развитие противодействия, носителем которого являются персонажи, выступающие против главного героя произведения.

Еще Гегель отмечал, что «так как сталкивающееся действие *нарушает* некоторую противостоящую сторону, то этим разладом оно вызывает против себя противоположную силу, на которую оно нападает и вследствие этого с *акцией* непосредственно связана *реакция*. Только вместе с этим действием и противодействием идеал впервые сделался совершенно определенным и подвижным»[32] в художественном произведении.

Противодействие тоже должно быть сквозным. Всякое действие, говорил Станиславский, встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждом драматическом произведении, в обратном направлении сквозному действию, «проходит встречное, враждебное ему контрсквозное действие». Противодействие вызывает целый ряд новых действий.

Драматические произведения, лишенные сквозного действия и контрдействия, не увлекают, скучны и серы: либо потому, что не имеют единого замысла и распадаются на отдельные куски, либо потому, что уже в первых картинах конфликт обрывается и повисает в воздухе,

---

[31] М. Горький. О литературе, стр. 315.
[32] Гегель. Соч., т. XII, стр. 221.

а зритель заранее знает, чем все это кончится, и ему просто неинтересно смотреть дальше. Причина этой скуки и серости состоит в том, что «занимательность, — как говорил А. Толстой, — прежде всего внутреннее движение, борьба противоречий и вытекающее отсюда видоизменение движения»[33].

Важной особенностью произведений литературы, театра, кино, музыки является непрерывное и все более ускоряющееся нарастание действия — от завязки к кульминации и от кульминации к развязке.

В основе нарастания драматического действия лежит усиление и углубление драматических конфликтов по мере поступательного движения в развитии действия.

Нарастание действия, усиление и углубление драматических конфликтов является специфическим проявлением в искусстве известной диалектической закономерности, сформулированной В. И. Лениным: «Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности*»[34].

Эта диалектическая закономерность в приложении к искусству позволяет сделать следующие выводы:

а) только разнообразные характеры могут стать участниками драматического действия;

б) для того, чтобы действие было драматическим, участвующие в нем характеры должны быть не только подвижными, но и живыми в отношениях друг с другом;

в) подвижность и жизненность типических характеров во многом определяются силой и глубиной драматического конфликта, носителями которого эти характеры являются;

г) наибольшей жизненностью и подвижностью обладают типические характеры, поднятые на вершину противоречия или конфликта;

д) типические характеры, поднятые на вершину драматического конфликта, становятся источниками

[33] А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 327.
[34] В. И. Ленин. Философские тетради, стр. 118.

«пульсации самодвижения и жизненности» драматического действия.

Лишь выполнение всех этих требований позволяет автору не только чувствовать «биение пульса жизни», но и воплотить его в высокую художественную форму.

Весьма важной является проблема формы разрешения драматического конфликта, развязки или финала произведения.

Известно, что Гегель видел цель художника в таком разрешении коллизий и конфликтов, которое привело бы после столкновения усилий, тревоги страстей, борьбы характеров к полной гармонии, к покою. Поэтому задача искусства заключается, согласно Гегелю, в том, что оно «проводит перед нашим взором раздвоение и связанную с ним борьбу лишь временно, чтобы посредством разрешения конфликтов получилась из этого раздвоения в качестве результата гармония...»[35].

В противоположность гегелевскому пониманию разрешения драматических конфликтов путем их примирения, их нейтрализации, логически вытекающими из идеалистической системы Гегеля, марксистско-ленинская эстетика исходит из того, что противоречия разрешаются лишь через борьбу нового со старым, что в этой борьбе неизбежна конечная гибель всего старого, отжившего, реакционного и торжество нового, прогрессивного. Действительный художник-реалист не может строить развязку, финал произведения, как примирение сталкивавшихся по ходу действия характеров, как нейтрализацию конфликтов.

Финал произведения в реалистических произведениях выглядит не статично, не метафизически, не бесконфликтно, а как момент развития, как начало новой борьбы, как возникновение новых противоречий и конфликтов.

Среди некоторых наших писателей имеется явное недопонимание диалектической сущности финала как специфической художественной формы разрешения напряженной и острой борьбы противоположных сил, лежащей в основе произведения. Многие авторы считают обязательным примирять к концу действия всех героев, боровшихся друг

---

[35] Гегель. Соч., т. XII, стр. 209 (разрядка моя.— *И. М.*)

против друга, нейтрализовать и сгладить драматические конфликты. Даже немногочисленные отрицательные типы, имеющиеся в этих произведениях, полностью «перековываются», виновные под занавес признают свою вину, заблуждающиеся обещают никогда больше не ошибаться, и вообще все слишком легко и просто, слишком «бесконфликтно» становятся на «путь истинный», указуемый перстом автора.

Ослабляя, даже искажая идейное содержание произведения, такой финал нарушает в то же время закономерности художественной формы, а значит лишает произведение того идейного и эмоционального воздействия, которое оно могло бы оказать на зрителя, читателя. Именно так случилось с кинофильмом «Звезда», поставленным по замечательной повести Эм. Казакевича. Опасаясь того, что все герои повести — разведчики во главе с командиром Травкиным — гибнут в тылу врага, авторы фильма по всем правилам теории «бесконфликтности» буквально «оживили» погибших на глазах у удивленной публики. В результате произведенной «операции», оптимистическая трагедия, глубоко пронизанная пафосом патриотизма и беззаветного героизма, превратилась в сентиментальную мелодраму. Примерно такая же, в сущности, «операция» была произведена и над финалом повести Тендрякова «Не ко двору» в фильме «Чужая родня». Фальшивый, надуманный финал значительно снижает впечатление от свежего, глубоко эмоционального фильма «Летят журавли».

Итак, драматический конфликт, лежащий в основе произведения искусства, должен быть не только *глубоким и значительным* по своему идейному *содержанию*, но в то же время *острым, напряженным, завершенным* по своей художественной *форме*. Вопрос воплощения высокого идейного содержания в соответствующую ему совершенную художественную форму — это вопрос о профессиональном мастерстве художника.

Только высокоидейное по содержанию и совершенное по своей художественной форме произведение может в полной мере выполнить ту важнейшую и почетную функцию, о которой говорится в постановлениях ЦК КПСС по идеологическим вопросам. Партия призывает всех

деятелей искусства «активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной Родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности» («Правда», 8 июня 1958 г.).

Жизнь народа, бурный, стремительный рост нашей страны, великий размах коммунистического строительства — вечно живой, неиссякаемый источник творчества. В исторических решениях XX съезда КПСС, в приветствиях Центрального Комитета съездам художников и композиторов, в партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», а также в постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. деятели советского искусства получили замечательную программу своего творчества, так высоко ценимого партией и всем народом.

Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»» вновь показало пример заботы партии о нашем искусстве, пример кровной заинтересованности в творческой судьбе всех советских художников. Оно решительно осудило субъективизм, тенденциозность, односторонность, необоснованную резкость оценок в художественной критике.

Коммунистическая партия учит, что в вопросах искусства нужна высокая принципиальность, чуткое, внимательное отношение к художникам, поддержка их творческой инициативы. Главным методом партии в деле воспитания художественной интеллигенции был и остается метод убеждения, разъяснения важнейших задач коммунистического строительства. Партия глубоко вникает в процессы художественного творчества, горячо поддерживает все передовое, прогрессивное, подлинно новаторское, развивает творческую инициативу и активность деятелей искусства.

Последовательно проводя незыблемые ленинские принципы, партия своим новым постановлением полностью исправляет ошибки, допущенные в оценке произведений ряда творческих работников. Партия выступает против необъективной, огульной, «проработочной» критики, которая приводит к зачеркиванию произведения в целом,

чуть ли не совершенно отрицает все творчество данного художника, несмотря на отдельные удачи и положительные стороны его произведения. Самая строгая критика, если она справедлива и доброжелательна, воодушевит художника на совершенствование своего мастерства.

Художники социалистического реализма идут к новым успехам, помня указание партии о том, что главная линия развития литературы и искусства состоит в неразрывной связи с жизнью народа, в правдивом отображении богатства и многообразия социалистической действительности, в ярком и убедительном показе великой преобразовательной деятельности советского народа, благородства его стремлений и целей, высоких моральных качеств. Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма.

СОДЕРЖАНИЕ

Проблемы эстетики

Утверждено к печати Институтом философии Академии наук СССР

Редактор Издательства: *Я. А. Мильнер* Технич. редактор *Ю. В. Рылина*

РИСО АН СССР № 30—90 В. Сдано в набор 7/VIII 1958 г. Подписано к печати 27/XI 1958 г. Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$. Печ. л. 5,37 (9,02). Уч.-изд. 9 л. Тираж 10 000 экз. Т-11470. Изд. № 2950. Тип. зак. № 926

Цена 6 р. 40 к.

Издательство Академии наук СССР, Москва Б-64, Подсосенский пер., 21
2-я типография Издательства АН СССР, Москва Г-99, Шубинский пер., 10